Neapolis University

HEPHAESTUS Repository **http://hephaestus.nup.ac.cy**

Department of Architecture, Land, Environmental Sciences Bachelor and Diploma in Architecture

2019

þÿ ‘ Á Ç ¹ Ä µ º Ä ¿ ½ ¹ º ® º ± ¹ ¶ É Ä ¹ º Ì Â

þÿ À µ Á ¯ ³ Å Á ¿ Â : · Ã Ç - Ã · Ä ¿ Å Â ¼ - Á

þÿ • Æ Á ± ¯ ¼ , • » - ½ ·

þÿ Á Ì ³ Á ± ¼ ¼ ± Ã Ä · ½ ‘ Á Ç ¹ Ä µ º Ä ¿ ½ ¹ º ® , £ Ç ¿ » ® ‘ Á Ç ¹ Ä µ º Ä ¿ ½ ¹ º ® Â , œ · Ç ± ½ ¹ º ® Â º ±
þÿ “ µ É À µ Á ¹ ² ± » » ¿ ½ Ä ¹ º Î ½ • À ¹ Ã Ä · ¼ Î ½ , ± ½ µ À ¹ Ã Ä ® ¼ ¹ ¿ • µ ¬ À ¿ » ¹ Â ¬ Æ ¿ Å

http://hdl.handle.net/11728/11434

Downloaded from HEPHAESTUS Repository, Neapolis University institutional repository

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΝΕΑΠΟΛΙΣ ΠΑΦΟΥ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΖΩΤΙΚΟΣ ΠΕΡΙΓΥΡΟΣ:

Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Της ΕΛΕΝΗΣ ΕΦΡΑΙΜ

ΠΑΦΟΣ

2019

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:

Χ. ΨΑΘΙΤΗ

Θέλω να ευχαριστήσω θερμά την καθηγήτρια μου, κ. Χρυστάλλα Ψαθίτη για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε για τη διεξαγωγή της παρούσας έρευνας, αλλά και την ουσιαστική βοήθεια καθ' όλη τη διάρκεια της μελέτης. Επίσης ευχαριστώ τους δικούς μου ανθρώπους που ήταν δίπλα μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ 3

2. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ – ΟΡΙΣΜΟΙ 5

3. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ 10

ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ 10

4. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ..... 12

(α) Δημήτρης Πικιώνης 13

i. Λόφος Φιλοπάππου, Ελλάδα, 1954-1958..... 13

ii. Παιδικός κήπος Φιλοθέης, Ελλάδα, 1961-1964 16

(β) Άρης Κωνσταντινίδης: 18

i. Σπίτι διακοπών στην Ανάβυσσο, Ελλάδα,1962..... 18

ii. Μοτέλ «Ξενία» Καλαμπάκας, Ελλάδα, 1960..... 20

(γ) Mario Botta 22

i. Riva San Vitale House, Ελβετία, 1972..... 22

ii. Εκκλησία San Giovanni Battista, Ελβετία, 199600 24

(δ) Alvaro Siza 25

i. Boa Nova Tea House, Πορτογαλία, 1963 25

ii. Leça da Palmeira Swimming Pool, Πορτογαλία, 1996 26

(ε) Tadao Ando..... 27

i. Μουσείο τέχνης CHI CHU, Ιαπωνία, 2004..... 27

ii. The Water Temple, Ιαπωνία, 1991..... 29

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΣΥΝΟΨΗ..... 30

6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 33

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η φύση από την αρχαιότητα, μέχρι και σήμερα, αποτελούσε ένα γνωστό και οικείο περιβάλλον για τον άνθρωπο. Ο άνθρωπος επέμβαινε στη φύση και προσπαθούσε να την εξερευνήσει, με σκοπό την κατοίκησή της. (Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι, Martin Heidegger, 2008). Με λίγα λόγια η αρχιτεκτονική ανέκαθεν σχετιζόταν με έναν περιβάλλοντα χώρο. Αυτή η συνεχής αναζήτηση του ανθρώπου να μεταφέρει τη φύση κοντά στους χώρους που κατοικεί και να συνδυάσει το δομημένο περιβάλλον με το φυσικό, κάνει πιο έντονη την ανάγκη αποκωδικοποίησης της σχέση της φύσης και της αρχιτεκτονικής και τον καθορισμό των αρχιτεκτονικών εκείνων χειρισμών που ανταποκρίνονται στη πολυδιάστατη και σύνθετη σχέση των δύο αυτών στοιχείων.

Αυτή η πολυδιάστατη και σύνθετη σχέση των στοιχείων του φυσικού και δομημένου περιβάλλοντος, συχνά διαφαίνεται και μέσα από τους ποικίλους τρόπους που αρχιτέκτονες διαχρονικά προσπάθησαν να αποδώσουν και να διαμορφώσουν αυτή τη σχέση. Συγκεκριμένα κάποιοι αρχιτέκτονες, προσπάθησαν να 'χτίσουν' το κτήριο μέσα στο τοπίο, (Frampton. K) ανοικοδομώντας έτσι ένα νέο τεκτονικό γεγονός – ένα νέο τοπίο. Κάποιοι άλλοι, ενδιαφέρονται για τον τρόπο που δομημένο και φυσικό περιβάλλον μπορούν να συν-οικοδομήσουν ένα νέο τοπίο. Μερικοί από τους αρχιτέκτονες αυτούς είναι ο Mario Botta, Tadao Ando, Alvaro Siza, Άρης Κωνσταντινίδης, Δημήτρης Πικιώνης.

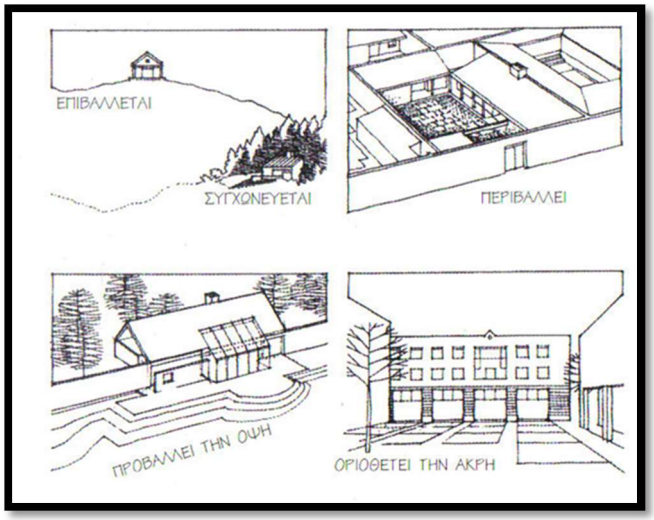
Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να μελετήσει τις αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις που πραγματεύονται τη σχέση της αρχιτεκτονικής με τον περίγυρο της. Ουσιαστικά, η έρευνα αυτή προσπαθεί να εισαγάγει έναν νέο τρόπο ανάγνωσης του τόπου και να αποκωδικοποιήσει τους μηχανισμούς που πραγματεύεται η αρχιτεκτονική στη διερεύνηση της σχέσης δομημένου και φυσικού περιβάλλοντος.

Ως εκ τούτου, στην εργασία αυτή, διερευνώνται οι σχεδιαστικές προθέσεις των επιλεγμένων αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων και ποια είναι η ιδιαίτερη αντιμετώπιση του αρχιτέκτονα στον αρχιτεκτονικό περίγυρο καθώς επίσης και πώς αυτή εκφράζεται σε επίπεδο συνθετικών αρχών. Για αρχή, αναλύονται κάποιοι ορισμοί που χρησιμοποιήθηκαν από διάφορους αρχιτέκτονες για τη σχέση αυτή αρχιτεκτονικής – περίγυρου και στη συνέχεια μέσα από βιβλιογραφική ανασκόπηση και ανασκόπηση υλοποιημένων παραδειγμάτων από συγκεκριμένους αρχιτέκτονες, αναλύονται έργα που αναδεικνύουν την παραπάνω σχέση.

2. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ – ΟΡΙΣΜΟΙ

Βασικός στόχος των πλείστων αρχιτεκτόνων είναι να προσπαθούν να κτίζουν και να δημιουργούν ένα νέο κάθε φορά περιβάλλον που να προσφέρει τις απαραίτητες, κατάλληλες συνθήκες και ανάγκες που απαιτούνται. Για να το πετύχουν αυτό και να δημιουργήσουν ένα οικείο περιβάλλον, προσπαθούν να συνδέσουν το έργο τους με τον περίγυρο και κυρίως με τη γη, τη φύση και το έδαφος, σαν να υπάρχει μια αόρατη σύνδεση που μεταφέρει από το έδαφος στο αρχιτεκτόνημα, όλη την ενέργεια και την ουσία για να μπορέσει να υπάρξει μέσα στον χώρο και στον χρόνο. «Αρχιτεκτονική, δηλαδή, που δεν λογαριάζει τη φύση και αντιμετωπίζει με περιφρόνηση το περιβάλλον μέσα στο οποίο πραγματώνεται, δεν μπορεί να λέγεται αρχιτεκτονική». (Τ. Παπαιωάννου, 'Ελευθεροτυπία', 2007, σελ.34)

Τα τελευταία χρόνια, γίνονται ακόμα πιο έντονες οι προσπάθειες επαναπροσδιορισμού της σχέσης δομημένου περιβάλλοντος - ζωτικό περίγυρο, ούτως ώστε οι δύο έννοιες να αποτελούν η μία μέρος της άλλης και να θεωρούνται ως ενιαία και αδιάσπαστη ολότητα. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο, αναφέρεται στις θεωρητικές προσεγγίσεις που αναφέρονται εκτεταμένα στον τρόπο που η αρχιτεκτονική ενός κτηρίου ανταποκρίνεται στο φυσικό περίγυρο της και στη τοποθεσία. Έννοιες όπως η μορφή, η κλίμακα και η χωρική οργάνωση ενός κτηρίου είναι η απάντηση του σχεδιαστή σε μια σειρά συνθηκών, λειτουργικών απαιτήσεων για τον σχεδιασμό – τον σχεδιασμό που είναι ικανός να επικοινωνήσει αποτελεσματικά με το ζωτικό περίγυρο του και να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις και υπαγορεύσεις του. Ένα κτήριο μπορεί να ανταποκρίνεται στο περίγυρο του με διαφορετικούς τρόπους. Μπορεί να συγχωνεύεται με το περιβάλλον ή να προσπαθεί να διαχωριστεί μορφολογικά από αυτό με τρόπο όμως που να έχει τη μικρότερη δυνατή επίδραση σε αυτό. Μπορεί να περιβάλλεται και να αιχμαλωτίζεται από αυτό. (βλ. Εικόνα 1) Ακόμα μπορεί να δοθεί η απαιτούμενη προσοχή στη δυναμική σχέση, που ορίζεται από τους εξωτερικούς τοίχους και το εξωτερικό περιβάλλον.



Εικόνα 1: Παραδείγματα μελέτης εξωτερικού χώρου σε σχέση με το περιβάλλον (πηγή: Αρχιτ. Σύνθεση, ύλη για εξετάσεις, Σοφία)

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η εισαγωγή της έννοιας της κριτικής σκέψης αναφορικά με τη σχέση κτηρίου και τόπου ως προϋπόθεση για μία δημιουργική κατασκευή που στοχεύει στην παροχή χώρου στον άνθρωπο που μπορεί να βιωθεί δημιουργικά. Απαραίτητη προϋπόθεση για την κατανόηση αυτών των προσεγγίσεων είναι ο ορισμός των εννοιών τόπος – χώρος, κριτικός τοπικισμός, οι οποίες αναλύονται μέσα από τις θέσεις του Christian Norberg Schulz (2009), του Kenneth Frampton (1999) και του Τουρνικιώτη (2007).

Ο «κριτικός τοπικισμός», είναι μια έννοια που χρησιμοποιήθηκε από τον Kenneth Frampton (1999) για να ορίσει τον κριτικό τρόπο αρχιτεκτονικής προσέγγισης στο τοπίο. Ο κριτικός τοπικισμός κατά τον Frampton, εκδηλώνεται μέσα από μια συνειδητά οριοθετημένη αρχιτεκτονική, που αντί να δίνει έμφαση στο κτήριο ως ελεύθερο αντικείμενο, ρίχνει το βάρος στο ζωτικό χώρο που θα δημιουργηθεί από την τοποθέτηση του έργου στη συγκεκριμένη τοποθεσία. Κατά τον Frampton, «κριτικός τοπικισμός», είναι η αρχιτεκτονική που στέκεται κριτικά απέναντι στον εκσυγχρονισμό, αρνείται ωστόσο να εγκαταλείψει τις προοδευτικές όψεις τις μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ενώ παράλληλα ρίχνει βάρος στο ζωτικό χώρο γύρω από το 'αντικείμενο'. Επίσης, αποτελεί τεκτονικό γεγονός και δίνει έμφαση στην ιδιαιτερότητα του τόπου, την τοπογραφία, μέχρι την ποικιλόμορφη δράση που έχει το φως κάθε τόπου στην κατασκευή. Επιπρόσθετα ορίζεται η αρχιτεκτονική που δίνει έμφαση τόσο στο απτό όσο και στο οπτικό και είναι αντίθετη στη συναισθηματική απομίμηση του τοπικού ιδιώματος αλλά ταυτόχρονα επιδιώκει να καλλιεργήσει μια σύγχρονη, τοπικά προσανατολισμένη κουλτούρα.

«Το πλαίσιο της τοπικιστικής προσέγγισης ήταν αποτέλεσμα της σκέψης αρχιτεκτόνων που δούλευαν κυρίως στο χώρο της θεωρίας, έχοντας άμεση πρόσβαση στο έργο φιλοσόφων (Martin Heidegger, Gaston Bachelard), και αρχιτεκτόνων που δούλευαν κυρίως στο χώρο της πρακτικής (Mario Botta, Alvaro Siza, Tadao Ando, Δημήτρης και Σουζάνα Αντωνακάκη). Είναι δηλαδή το αποτέλεσμα ενός διαλόγους θεωρίας και πρακτικής, που εμείς θα προσεγγίσουμε από την πλευρά της θεωρίας, όπως τη διατύπωσε ο Kenneth Frampton, χρησιμοποιώντας τον όρο κριτικός τοπικισμός». (Τουρνικιώτης, σελ.62, 2007).

Ο Τουρνικιώτης στο βιβλίο του *Ιστορία και Θεωρία 6* (2007), επεξηγεί ότι η αρχιτεκτονική του κριτικού τοπικισμού δεν ήθελε να φαίνεται τοπική, αλλά να είναι τοπική. Το παράθυρο, η επικοινωνία εσωτερικού (ιδιωτικού) και εξωτερικού (δημόσιου) περιβάλλοντος μέσα από ενδιάμεσους χώρους και ο φυσικός κλιματισμός, έπαιζαν πρωτεύοντες ρόλους. Επίσης η κατασκευή, ως τέχνη της συναρμογής υλικών και τεχνικών, υποκαθιστούσε την επιφανειακή σκηνογραφία των μορφών. Παράλληλα, η πραγματική δομή των κτηρίων αποκτούσε μια ποιητική διάσταση, που εξαρτιόταν από την υλικότητα παρά από την όψη των πραγμάτων.

Επίσης, όπως αναφέρεται από τον Christian Norberg-Schulz στο βιβλίο του ''Το Πνεύμα του Τόπου'', η λέξη *τόπος* αναφέρεται σε κάποια τοποθεσία που δεν εννοείται αφηρημένα αλλά ως «σύνολο που απαρτίζεται από συγκεκριμένη υλική υπόσταση, σχήμα, υφή και χρώμα». (σελ.9) Μαζί, όλα αυτά τα πράγματα καθορίζουν τον «περιβαλλοντικό χαρακτήρα», που είναι η ουσία ενός τόπου. Γενικά, ένας τόπος παρουσιάζεται ως ένα σύνολο που αναδίδει ένα χαρακτήρα ή «ατμόσφαιρα». «Τόπος είναι η συγκεκριμένη εκδήλωση της κατοίκησης του ανθρώπου και η ταυτότητα του (του ανθρώπου) εξαρτάται κατά κύριο λόγο από την αίσθηση ότι ανήκει σε κάποιον τόπο». (Norberg Schulz, 2009) Ο τόπος είναι, συνεπώς, ένα ποιοτικό, «ολικό» φαινόμενο, που δεν μπορεί να περιοριστεί σε καμιά από τις επιμέρους ιδιότητες του, όπως για παράδειγμα τις χωρικές σχέσεις που ενυπάρχουν σ' αυτόν, χωρίς να διαφεύγει η συγκεκριμένη φύση του.

Ο κάθε τόπος έχει το δικό του ξεχωριστό χαρακτήρα. Από τη αρχαιότητα, το *genius loci* ή *πνεύμα του τόπου*, αναγνωρίζεται ως μια συγκεκριμένη πραγματικότητα, που ο άνθρωπος αντιμετωπίζει και στην οποία πρέπει να προσαρμοστεί στην καθημερινή ζωή του. Αρχιτεκτονική είναι η φανέρωση του genius loci, μια έννοια που προέρχεται από τις αρχαίες ρωμαϊκές δοξασίες, όπου σύμφωνα με κάθε «ανεξάρτητο» ον έχει το δικό του δαιμόνιο (genius), το πνεύμα φύλακά του. Το πνεύμα αυτό δίνει ζωή στους ανθρώπους και στους τόπους, τους συνοδεύει από τη ζωή ως το θάνατο και καθορίζει το χαρακτήρα τους. Ο

άνθρωπος, παλαιότερα βίωνε το περιβάλλον του σαν να αποτελείτο από συγκεκριμένες ιδιότητες και αναγνώριζε ότι η συμφιλίωσή του με το genius της τοποθεσίας, όπου η ζωή λάμβανε χώρα ήταν σημαντική για την ίδια την ύπαρξή του. Για να αποκτήσει ένα «υπαρξιακό έρεισμα», ο άνθρωπος θα πρέπει να μπορέσει να προσανατολιστεί, να ξέρει που βρίσκεται. Θα πρέπει δηλαδή, να ταυτιστεί με το περιβάλλον και να γνωρίζει πως και ο ίδιος αποτελεί ένα συγκεκριμένο τόπο. Αυτός είναι και ο ρόλος του αρχιτέκτονα, να δημιουργήσει δηλαδή τόπους με νόημα μέσω των οποίων βοηθά τον άνθρωπο να κατοικήσει. (Christian Norberg-Schulz, 2009)

Εικόνα 2: Ο Παρθενώνας στην Ακρόπολη της Αθήνας (πηνή: www.kathimerini.ar)

Ο Παρθενώνας στην Ακρόπολη της Αθήνας (βλ. Εικόνα 2) αποτελεί έναν τέτοιο τόπο με ξεχωριστό χαρακτήρα. Ένα χαρακτήρα που έχει κανείς την αίσθηση ότι το τοπίο την κυριεύει και την κάνει να νιώθει διαφορετικά. Ο αρχαίος, αυτός ναός, είναι αρμονικά συνδυασμένος με το φυσικό περιβάλλον. Συγκεκριμένα, δεν προσδιορίζεται από τον περιβάλλοντα χώρο, αλλά ο ίδιος ο ναός με την εξωτερική του εμφάνιση προσδιορίζει το χώρο. Είναι συσπειρωμένος γύρω από το έρημο τοπίο που μοιάζει να είναι μια προέκταση του πετρώδους εδάφους ή να ξεφυτρώνει μέσα από την γη, σαν να τον γέννησε ο ίδιος ο βράχος πάνω στον οποίο πατάει. Είναι μια καθαρή δημιουργία πνεύματος, αρμονίας και κάλλους. Οι μορφές του είναι αρκετά μελετημένες με τη λογική του φωτός και των υλικών, που μοιάζουν δεμένες με τον ουρανό και το έδαφος, κατά φυσικό τρόπο. Επίσης, οι αποστάσεις και ο τρόπος των κιόνων δημιουργούν μια ξεχωριστή «προσωπικότητα» φωτοσκιάσεων, οι οποίες δίνουν ρυθμό και κίνηση στο αρχιτεκτόνημα. Η στέγη του ναού, δίνει την αίσθηση ότι, παρά το τεράστιο βάρος της, ακουμπά ανάλαφρα στο όλο οικοδόμημα, ενώ παράλληλα, δημιουργεί οφθαλμαπάτες ότι ο ναός ανυψώνεται στον αέρα. Η κατασκευή αλλά και η θέση που είναι χτισμένος ο Παρθενώνας φανερώνουν μια ιδιαίτερη γεωδαιτική αρμονία, δηλαδή μια ιδιαίτερη σχέση των μέτρων του ναού με τα μέτρα της γης.

«Η αρχιτεκτονική είναι το σοφό, σωστό και καταπληκτικό παιχνίδι των μορφών κάτω από το φως». (Le Corbusier, Vers une architecture, 1923) Για τον Le Corbusier, η Ακρόπολη αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα μνημεία της αρχιτεκτονικής. Γι' αυτόν, οι μορφές του Παρθενώνα, αποκτούν μια ποιητική διάσταση, όπως οι κίονες και οι ραβδώσεις τους, ο θριγκός με τις σύνθετες προσθέσεις και τα σκαλοπάτια που έρχονται σε αντίθεση και δένουν με τον ορίζοντα, δημιουργήθηκαν από τους Έλληνες σαν «ένα πλαστικό σύστημα που υποκινεί άμεσα και έντονα τις αισθήσεις μας». (Κείμενα για την Ελλάδα – Φωτογραφίες και Σχέδια, Le Corbusier, 1987) Από την επίσκεψη του στην Ακρόπολη, ο Παρθενώνας δίδαξε πολλά στον Le Corbusier (βλ. Εικόνα 3) όπως την καθαρότητα και την αυστηρότητα. Θεωρούσε ότι, οι Έλληνες είχαν κάνει κάτι συναρπαστικά παράδοξο, «αυτό ήταν μάρμαρο σμιλεμένο σαν ζάχαρη, ένα φανταστικό κατασκεύασμα που από ξύλινες κολώνες είχε γίνει μαρμάρινο με τα τρίγλυφα και όλες αυτές τις λεπτομέρειες - είχε γίνει με τόση τέχνη που μπορούσες μόνο να βγάλεις το καπέλο σου… και ο Παρθενώνας είναι σίγουρα ένα από μεγαλύτερα έργα της ανθρωπότητας». Ο Le Corbusier, του χρόνου, βλέπει τον Παρθενώνα όχι τόσο ως το απρόσιτο σύμβολο, αλλά ως κάτι ζωντανό και φρέσκο που «ακτινοβολεί πίσω από κάθε επαναστατική,

σχεδιαστική, χειρονομία». Θεωρεί ότι ο Παρθενώνας είναι η πηγή της έμπνευσης, η πρώτη ρίζα της νέας δημιουργίας. Ο Παρθενώνας ήταν για τον Le Corbusier «μια μηχανή που βρυχάται». (*Ο Παρθενώνας με έκανε έναν επαναστατημένο αρχιτέκτονα» ομολογούσε ο Le Corbusier*/ iefimerida.gr)

Μέσα, από τα πιο πάνω λοιπόν, κατανοεί κανείς ότι η έννοια του τόπου και του κριτικού τοπικισμού είναι δύο έννοιες άμεσα συνδεδεμένες. Ο τόπος και ο τρόπος προσέγγισης ενός κτηρίου στο τοπίο είναι και αυτό που ορίζει τον κριτικό τοπικισμό. Με βάση αυτούς τους δύο ορισμούς, αναλύονται και τα παραδείγματα που θα ακολουθήσουν σε αυτή την εργασία.

Εικόνα 3: Σχέδια του Le Corbusier για την Ακρόπολη, 1911
(πηγή: http://rubens.anu.edu.au)

3. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ

Το κεφάλαιο αυτό αναφέρεται εκτεταμένα στο μεθοδολογικό πλαίσιο της μελέτης και στις μελέτες περίπτωσης που χρησιμοποιήθηκαν. Με βάση τους ορισμούς που επεξηγήθηκαν πιο πάνω, θα γίνει ανάλυση παραδειγμάτων από συγκεκριμένους αρχιτέκτονες που έχουν ένα πιο ιδιαίτερο τρόπο σχεδίασης σε σχέση με τον ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό τρόπο που διαχειρίζονται τον ζωτικό περίγυρο του αρχιτεκτονήματος. Σχεδιάζουν ένα νέο τοπίο, συνδυάζοντας το δομημένο περιβάλλον με το φυσικό. Αυτοί οι αρχιτέκτονες, εμφανίστηκαν την εποχή του μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού. Έδρασαν κυρίως τον 20ο αιώνα. Με βάση τον Τουρνικιώτη (2007), κατατάσσονται στην τοπικιστική προσέγγιση ή αλλιώς στον κριτικό τοπικισμό και σκοπός τους είναι «η εξασθένηση των διεθνών συντελεστών του σύγχρονου πολιτισμού» με τη βοήθεια στοιχείων που μπορεί να απορρέουν από την ένταση και την ποιότητα του φωτός, από την τοπογραφία ή τις ιδιότητες υλικών, στοιχείων δηλαδή έμμεσα συνδεδεμένων με τις ιδιαιτερότητες του κάθε τόπου. Με λίγα λόγια, οι αρχιτέκτονες αυτοί, έχουν να επιδείξουν σημαντικό αρχιτεκτονικό έργο επηρεασμένο από τη φιλοσοφία του κριτικού τοπικισμού.

Οι αρχιτέκτονες που αναλύονται πιο κάτω είναι οι Δημήτρης Πικιώνης, Άρης Κωνσταντινίδης, Mario Botta, Tadao Ando και Alvaro Siza. Από τον κάθε αρχιτέκτονα, αναλύονται ένα με δύο έργα τους, παρουσιάζοντάς τα με έναν πολύ πιο συνοπτικό τρόπο, αλλά παράλληλα δίνοντας έμφαση στον τρόπο που συνδέονται με τον αρχιτεκτονικό περίγυρο, είτε ως προς το τοπίο, είτε ως προς το έδαφος, τα υλικά και την τοπιογραφία γενικότερα. Η μεθοδολογία που ακολουθείται γι' αυτή την εργασία, είναι μέσα από βιβλιογραφική ανασκόπηση για την ανάλυση του κάθε έργου και στη συνέχεια, κατατάσσονται σε πίνακες, συγκρίνοντάς τα μεταξύ τους και παρουσιάζοντάς τα με έναν ιδιαίτερο τρόπο ανάγνωσης.

4. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Το κεφάλαιο αυτό, βασιζόμενο στο θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο που αναφέρθηκε πιο πάνω, προσπαθεί να προσεγγίσει κριτικά και να αποκωδικοποιήσει τους μηχανισμούς με τους οποίους η αρχιτεκτονική σχετίζεται με το ζωτικό περίγυρο της μέσα από επιλεγμένα έργα αρχιτεκτόνων.

(α) Δημήτρης Πικιώνης

i. Λόφος Φιλοπάππου, Ελλάδα, 1954-1958

Με αφορμή τον Παρθενώνα στην Ακρόπολη που προαναφέρθηκε, το οποίο αποτελεί ένα δυνατό παράδειγμα σύνδεσης του αρχιτεκτονικού οικοδομήματος με τον περίγυρο, για αρχή αναλύεται ένα παράδειγμα τοπικιστικής προσέγγισης, συνδεδεμένο επίσης με την Ακρόπολη. Το παράδειγμα αυτό είναι η παρέμβαση και η διαμόρφωση των χώρων γύρω από την Ακρόπολη και το Λόφο Φιλοπάππου, του Δημήτρη Πικιώνη, το 1954-1958.

Ο Δημήτρης Πικιώνης είναι Έλληνας αρχιτέκτονας που συνδυάζει τον μοντερνισμό με την παράδοση, αναδεικνύοντάς μια ιδιαίτερη αισθητική στα έργα του. Χρησιμοποιεί διάφορα στοιχεία από καθημερινούς χώρους της λαϊκής αρχιτεκτονικής. Με βάση τον Frampton K. (1999), τα έργα του Πικιώνη είναι άυλα, ολόγυμνα και δημιουργεί πλέγματα με γωνίες, μονοπάτια, τόπους. Είναι έργα «απελευθερωμένα από την τεχνολογική επιδεκτικότητα και την έπαρση της σύνθεσης», ενώ η διερεύνηση του τοπικού τους χαρακτήρα αποτελούν προϋπόθεση για να αποκτήσει η αρχιτεκτονική «ανθρώπινο πρόσωπο». Ο Λόφος του Φιλοπάππου είναι από τους μεγαλύτερους ελεύθερους χώρους του κέντρου της Αθήνας και σημαντικός μεσογειακός βιότοπος της περιοχής. Η έκταση του είναι περίπου 700 στρέμματα, και καταλαμβάνει τη μισή έκταση του Προγράμματος Ενοποίησης των Αρχαιολογικών Χώρων, ενώ παράλληλα περιλαμβάνει διάσπαρτες αρχαιότητες και μια μεγάλη ποικιλία από αρχαία λαξεύματα στους βράχους. Οι διαμορφώσεις που ανέλαβε ο Δημήτρης Πικιώνης, καλύπτουν έκταση 85 στρεμμάτων περίπου και αποτελούν μέρος των έργων Ακροπόλεως – Φιλοπάππου. Οι διαμορφώσεις αυτές αποτελούνται από λιθόστρωτους δρόμους, μονοπάτια, φύτευση, χώρους στάσης και θέασης (βλ. Εικόνα 4Εικόνα 5) καθώς και την οικοδόμηση του ναού του Αγίου Δημητρίου Λουμπαρδιάρη και του τουριστικού περιπτέρου που εντάχθηκε στον προαύλιο χώρο της εκκλησίας. (Μ. Ηλιάκης)

Εικόνα 4: Τα πλακόστρωτα του Πικιώνη (πηγή: www.greekarchitects.gr)

Εικόνα 5: Σημείο θέασης (πηγή: www.in2life.gr)

Σε ότι αφορά την παρέμβαση του χώρου γύρω από την Ακρόπολη, το τοπίο και η μνήμη εντάσσονται σε ένα μεγάλο αστικό κέντρο. Η διαμόρφωση αποτελείται από δύο σπειροειδείς διαδρομές. Η μία έχει πρόσβαση στον αρχαιολογικό χώρο του ιερού της Αθηνάς και η άλλη στον λόφο του Φιλοπάππου. Η δεύτερη διαδρομή συγκεκριμένα, απομακρύνεται από τον ιερό βράχο και καταλήγει συστρεφόμενη σε ένα πλάτωμα, το Άνδηρο, (βλ. Εικόνα 6) απ' όπου εκεί ο περιπατητής έχει θέα τον βράχο της Ακρόπολης. Στην διαδρομή αυτή, προβάλλεται και μια αυλή, γύρω από την οποία βρίσκεται το ανακατασκευασμένο εκκλησάκι του Αγίου Δημητρίου του Λουμπαρδιάρη.

Εικόνα 6: Η θέα από το Άνδηρο
(πηγή: http://www.greekarchitects.gr)

Στις διαδρομές αυτές, ο Πικιώνης κατάφερε το ίδιο το ιστορικό τοπίο να δείχνει τον τρόπο της αρχιτεκτονικής διαμόρφωσης του περιβάλλοντα χώρου και παράλληλα να αναδεικνύεται μέσα από τα ίδια του τα υλικά. (ellas2.wordpress, 2011) Διαμόρφωσε τον χώρο δημιουργώντας ένα «υπέροχο σπονδυλωτό έργο» χρησιμοποιώντας θραύσματα πέτρας. Συγκέντρωσε τα μαρμάρινα και πήλινα κομμάτια από την κατεδαφιζόμενη Αθήνα του 19ου αιώνα, επιχειρώντας ένα «γιγάντιο κολλάζ από τα περασμένα και τα τωρινά», θυμίζοντας την τεχνική με τη χρήση των «spolia». (Δ. Αντωνακάκης) Γενικότερα, τα υλικά της κατασκευής που χρησιμοποίησε στη διαμόρφωση, προέρχονταν από μαζικές κατεδαφίσεις νεοκλασικών κτηρίων και αθηναϊκών κατοικιών της εποχής, από αρχαία πήλινα, μαρμάρινα ή πέτρινα ευρήματα, χωρίς κάποια ιδιαίτερη αρχαιολογική αξία, που βρέθηκαν στην ευρύτερη περιοχή.

«Περπατώντας (βλ. Εικόνα 7) επάνω σε τούτη τη γη, η καρδιά μας χαίρεται με την πρώτη χαρά του νηπίου, την κίνησή μας μέσα στο χώρο της πλάσης, την αλληλοδιάδοχη τούτη καταστροφή και αποκατάσταση της ισορροπίας που είναι η περπατησιά. Χαίρεται το προχώρημα του κορμιού επάνω απ' την ανάγλυφη τούτη ταινία που είναι το έδαφος, και το πνεύμα μας ευφραίνεται από τους άπειρους συνδυασμούς των τριών διαστάσεων του χώρου, που μας συντυχαίνουν και αλλάζουν στο κάθε μας βήμα, και που το πέρασμα ακόμα και ενός σύννεφου ψηλά στον ουρανό είναι ικανό να τους μεταβάλλει». (Δ. Πικιώνης, 1935, σελ.73)

Εικόνα 7: Ο Πικιώνης στο Λόφο Φιλοπάππου (πηγή: www.iefimerida.gr)

Ο Πικιώνης στο πιο πάνω απόσπασμα αναφέρεται στην αισθητική του τόπου. Για τον ίδιο, η έννοια του τοπίου, πέρα από αρχιτεκτονικά οριζόμενο πεδίο διακατέχεται και από συναισθηματικό χαρακτήρα, γεγονός που προκύπτει στο έργο των μονοπατιών στην περιοχή της Ακρόπολης. Το σύστημα αυτό, πεζόδρομων και ατραπών, το σχεδίασε προσαρμοσμένο με μεγάλη ευαισθησία στην τοπογραφία του χώρου, διαμορφώνοντας όσο το δυνατόν πιο διακριτικά, προσβάσεις στα μνημεία της Ακρόπολης για τον πεζό, προσφέροντας μια φυσική και πνευματική προσέγγιση. (βλ. Εικόνα 8, Εικόνα 9)

Εικόνα 8: Λεπτομέρεια από το πλακόστρωτο του Πικιώνη (πηγή: http://www.greekarchitects.gr)

Με λίγα λόγια, με τα σημεία στάσης και θέας που διαμόρφωσε, πρόσφερε τις καλύτερες οπτικές διασυνδέσεις προς τα μνημεία, εντάσσοντας παράλληλα χαρακτηριστικά τοπογραφικών στοιχείων και υπαρχουσών αρχαιοτήτων διαφόρων εποχών. Επιπρόσθετα, αναφέρθηκε σε αρχέτυπες μορφές της ελληνικής αρχιτεκτονικής στο σχεδιασμό των νέων κτισμάτων του, για να δημιουργήσει μία σχέση αναφοράς ανάμεσα σ' αυτά και τις αρχαιότητες. (Α. Παπαγεωργίου-Βενετάς, 2018)

Ο Πικιώνης, στα μονοπάτια του Λόφου Φιλοπάππου, χρησιμοποίησε πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης του σχεδιασμού, δημιουργώντας πλάγιες και μετωπικές φυγές, σημεία διαδοχικής θέασης, γωνίες πρόσπτωσης και σχέσεις ανάμεσα σε πλήρη και κενά στο επίπεδο και στον χώρο. Προς την πλευρά που υπάρχει θέα προς την πόλη, μέσα από τις φυτεύσεις, οργάνωσε περίπλοκους σχηματισμούς, όπως διαφορετικές λωρίδες σκυροδέματος με διαφορετικά πάχη, ανάμεσα σε πέτρινες και μαρμάρινες πλάκες, κάνοντάς τα να φαίνεται σαν να πηγάζουν από την περίπλοκη γεωμετρία και τους έντονους ρυθμούς της σημερινής νεότερης Αθήνας. Εκφράζει με λίγα λόγια, το δυναμισμό του σημερινού παλμού της πόλης. (Μ. Ηλιάκης) Χρησιμοποίησε αρμονικές χαράξεις με γραμμές έντονες και αχνές αλλά «αποφασιστικές». Δίνει την εντύπωση σαν να υπάρχει μια γεωμέτρηση του χώρου και μια αίσθηση του ατελείωτου, αλλά παρ' όλα αυτά ολοκληρωμένου έργου που αφήνει μία θετική εντύπωση ακόμα και στην οπτική αντίληψη. Συγκεκριμένα, η οπτική σύνδεση με το χτισμένο και δυστυχώς κατεστραμμένο αστικό τοπίο της Ακρόπολης, δίνει ένα ιδιαίτερο νόημα στο αδρό σκυρόδεμα που πατά ο περιπατητής. (βλ. Εικόνα 10) Ο Πικιώνης, βέβαια εκμεταλλεύτηκε και το φως στο έργο του, γιατί η οπτική αντίληψη τονίζεται επίσης με τις τονικές και χρωματικές αντιθέσεις ανάμεσα στην αυτοσκιά και στην ερριμένη σκιά. Ότι σχεδίασε δηλαδή, ήταν ένας συνδυασμός απόλυτου μέτρου και αρμονίας.

Εικόνα 9: Λεπτομέρεια από το πλακόστρωτο του Πικιώνη (πηγή: http://www.greekarchitects.gr)

Εικόνα 10: Λεπτομέρειες από το πλακόστρωτο (πηγή:http://www.greekarchitects.gr)

ii. Παιδικός κήπος Φιλοθέης, Ελλάδα, 1961-1964

Ένα ακόμη αρχιτεκτονικό έργο του Δημήτρη Πικιώνη που συνδυάζει το φιλοσοφικό στοχασμό και την καλλιτεχνική δημιουργία με το ζωτικό περίγυρο είναι ο Παιδικός κήπος Φιλοθέης. Είναι επίσης, ένα παράδειγμα που έχει σχεδόν ίδια χαρακτηριστικά με τις διαμορφώσεις που έκανε στο λόφο του Φιλοπάππου. Πρόκειται για έναν υπαίθριο κυρίως παιδικό χώρο, με ελεύθερο περίγραμμα που χωρίζεται σε πέντε ενότητες. Η πρώτη ενότητα είναι αυτή της εισόδου. Η δεύτερη, βρίσκεται απέναντι της και περιλαμβάνει το σκαρί, το γεφύρι και την λίμνη. Η τρίτη βρίσκεται αριστερά της εισόδου και περιλαμβάνει την καλύβα, το μαντρί, το καθιστικό και παιχνίδια για μικρά παιδιά. Η τέταρτη ενότητα βρίσκεται δεξιά της εισόδου και κάπως πιο ψηλά από αυτήν και απευθύνεται σε παιδιά μεγαλύτερης ηλικίας και η πέμπτη ενότητα, προκύπτει σαν φυσική συνέχεια με το δάσος που συνορεύει ο κήπος. Ο κεντρικός χώρος αντιστοιχεί σαν ένα κεντρικό αίθριο με δυνατότητα άμεσης οπτικής επαφής σε όλες τις ενότητες. (βλ.

Εικόνα 11, Εικόνα 12)

Εικόνα 11: Γενική άποψη του παιδικού κήπου Φιλοθέης (πηγή: Αικατερίνη Γκόλτσιου)

Οπτικά και λειτουργικά, ο Παιδικός κήπος Φιλοθέης, αποσκοπεί από το άμεσο περιβάλλον του και τις ζώνες πρασίνου που το περιβάλλει. Είναι ένα έργο στο οποίο «συνδυάζεται ο σχεδιασμός κτισμάτων και κατασκευών από διαφορετικά πολιτιστικά, χρονικά, τεχνικά και μορφολογικά πρότυπα, και ταυτόχρονα ο σχεδιασμός ενός χωρικού συνόλου». (Σ. Ξενόπουλος, Ε. Χατζηνικολάου, 2006) Συνδυάζει απλή λαϊκή αρχιτεκτονική με μνήμες και πολιτισμούς, όπως είναι και ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Πικιώνη, ενώ παράλληλα διακρίνεται και ο μοντερνισμός του σε αρκετά σημεία του έργου. Διατυπώνεται μέσα από την συνθετική ενσωμάτωση στο σχεδιασμό, ποικίλων πολιτιστικών προτύπων, και υλοποιείται με τον ελεγχόμενο σχεδιασμό των χωρικών σχέσεων ανάμεσα στα διαφορετικά πολιτιστικά πρότυπα. Σε κάποιες κατασκευές, το επίπεδό τους είναι ψηλότερο από το έδαφος που το περιβάλλει, δίνοντας την αίσθηση ότι αιωρείται από το έδαφος. (Κείμενα Δ. Πικιώνη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας Αθήνα 1985, σελ. 181-196).

Εικόνα 12: Πρόπυλο εισόδου (πηγή: Αικατερίνη Γκόλτσιου)

Ο Πικιώνης, προσέχει κάθε λεπτομέρεια, από τον ήλιο, τα υλικά, τις χαράξεις μέχρι και τους τρόπους σύνδεσης των στοιχείων, όπως και τους κάλαθους απορριμμάτων που ήταν κορμοί μπηγμένοι στο έδαφος με στερεωμένα καλάθια πάνω. Επίσης μοιάζει να δημιουργεί και εδώ πάλι με την ίδια λογική όπως και στην Ακρόπολη, σαν να υπάρχει μία πορεία που στο πέρασμά της, βρίσκονται σημεία ανάπαυσης και θέασης, μόνο που σε αυτή την περίπτωση τα σημεία θέασης βρίσκονται στη λεπτομέρεια. Επιπρόσθετα, και σε αυτό το έργο χρησιμοποιεί την λογική της δεύτερης χρήσης αρχιτεκτονικών τμημάτων, όπως και το είδος κολλάζ που κάνει πάλι με τα υλικά να μεταπλάθονται σε συστατικά μιας άλλης, πρωτογενούς συνθήκης. Το έργο αυτό, στηρίζει σε μεγάλο βαθμό τη χωρική του οργάνωση από σχέσεις μεταξύ των επιμέρους στοιχείων με βάση κάποιους άξονες, ακτίνες, αλλά και γωνίες που προκύπτουν και ενσωματώνουν το τοπίο.

Εικόνα 13: Στοιχεία ελληνικής παράδοσης (πηγή: Αικατερίνη Γκόλτσιου)

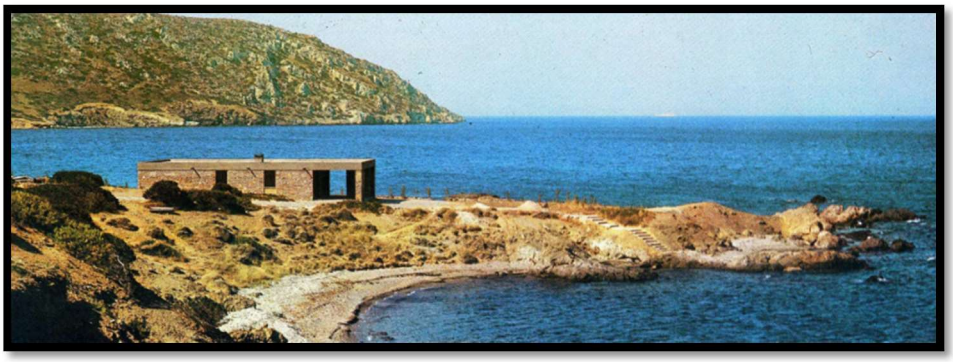
Στον Παιδικό Κήπο της Φιλοθέης, χρησιμοποιούνται υλικά που προέρχονται από διαφορετικές εκδοχές της παράδοσης και γενικά από διαφορετικές παραδόσεις. (βλ. Εικόνα 13) Χρησιμοποιεί απλά υλικά όπως βαριά ξύλα, ψάθες και καλάμια, που «έχουν την υφή του χειροποίητου», αλλά και υλικά που βρίσκονται εκεί, όπως βράχους και πέτρες που δίνουν την εντύπωση ότι τοποθετήθηκαν τυχαία, ενώ ταυτόχρονα μοιάζουν σαν να υπήρχαν πάντοτε εκεί. (Σ. Ξενόπουλος, Ε. Χατζηνικολάου, 2006) Όλο το έργο παρόλο που είναι κατασκευασμένο από τα παραπάνω υλικά, η τέταρτη ενότητα έρχεται σε αντίθεση, γιατί ο Πικιώνης εκεί επέλεξε όλες οι κατασκευές να είναι από λεπτό μέταλλο. Όσο αφορά την κλίμακα, ο Πικιώνης δεν χρησιμοποιεί μόνο μια συγκεκριμένη στο έργο, αλλά διαφοροποιείται συνεχώς και συνδυάζει αρκετές διαστάσεις. (βλ. Εικόνα 14) Για παράδειγμα στο χώρο όπου θα χρησιμοποιείται από μικρά παιδιά, τα ύψη, τα μήκη και τα πλάτη είναι λογαριασμένα για να κυκλοφορούν παιδιά. «Δεν είναι λιλιπούτεια και νωθρά». Ο Πικιώνης θέλει και «τα λεπτότερα χαρακτηριστικά να συνεργούν». (βιβλ. Ο Παιδικός κήπος της Φιλοθέης, Παύλος Καλαντζόπουλος)

Εικόνα 14: Λεπτομέρειες από τον Παιδικό Κήπο Φιλοθέης (πηγή: www.athinodromio.gr)

(β) Άρης Κωνσταντινίδης:

i. Σπίτι διακοπών στην Ανάβυσσο, Ελλάδα,1962

Δεύτερος αρχιτέκτονας που συνδυάζει την αρχιτεκτονική με τον περίγυρό της, είναι ο Άρης Κωνσταντινίδης. Επίσης Ελληνικής καταγωγής, θερμός υποστηρικτής της ντόπιας παράδοσης και της λαϊκής αρχιτεκτονικής. Στηρίζει την αρχιτεκτονική του στην άνεση αλλά και τη λειτουργικότητα των χώρων, την ορθολογική διάταξη της κάτοψης, την ένταξη στο περιβάλλον, την κατασκευαστική αρτιότητα και την ιδιαίτερη ανάδειξη κάθε κατασκευαστικού υλικού. Ο ίδιος χαρακτηρίζει τα έργα του «δοχεία ζωής». (Α. Κωνσταντινίδης, 2000) Βασικό χαρακτηριστικό αρχιτεκτονικό του έργο, είναι το σπίτι διακοπών στην Ανάβυσσο, το 1962 (βλ. Εικόνα 15), το οποίο γίνεται «ζωντανό παράδειγμα του τρόπου σκέψης του Κωνσταντινίδη». (Μανούσος Βαλυράκης, 2013)



Εικόνα 15: Το σπίτι διακοπών στην Ανάβυσσο

Αυτό το μικρό σπίτι, αποτελεί εξοχική κατοικία δωρικής λιτότητας και ανήκει στα έργα αναφοράς της ελληνικής αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα. Βρίσκεται σχεδόν πάνω στη θάλασσα, σε ένα μικρό βραχώδες ακρωτήριο της Αναβύσσου και είναι εύκολα προσιτό από τον κεντρικό δρόμο που συνδέει το κέντρο της Αθήνας με το Σούνιο. Είναι ένα έργο που συνδυάζει την ανθρώπινη κλίμακα, τον απλό όγκο, την λιτότητα της μορφής και την αρμονική ένταξη στο τοπίο, αναδεικνύοντάς το σε «διαχρονικό σύμβολο κάλυψης βασικών αναγκών». (attikanet, 2019) Για τον Δ. Φιλιππίδη, τα σκίτσα που έκανε ο Κωνσταντινίδης για την κατοικία αυτή, «εκφράζουν την ιδανική σχέση ελληνικού τοπίου με το αρχιτεκτόνημα». Σχολιάζει ότι, η κατοικία στην Ανάβυσσο, δίνει την ψευδαίσθηση ότι υπήρχε πάντα σε αυτό το σημείο, «δεμένο με τα άχρονα στοιχεία του τοπίου». Αποπνέει επίσης ερημιά και ειδυλλιακή ηρεμία. (Φιλιππίδης Δ., 1984, σ. 358)

Εικόνα 16: Το βραχώδες έδαφος της κατοικίας (πηγή: http://attikanet.blogspot.com)

«Ένα σπίτι με μεγάλα ανοίγματα (παράθυρα, πόρτες) για να βλέπει κανείς το έξω τοπίο. Και αυτό να μπαίνει, έτσι, μέσα στο σπίτι. Οπότε το μέσα και το έξω θα αποτελούνε μία οργανική ενότητα». (Άρης Κωνσταντινίδης, 2011, σελ. 25) Κεντρική ιδέα του Άρη ήταν η δημιουργία ενός χώρου υποδοχής με απεριόριστη θέα στη θάλασσα. Έτσι δημιούργησε ένα «δοχείο ζωής», ένα γυάλινο στερεό ορθογώνιο κουτί που συνδέει το εξωτερικό τοπίο και αντικατοπτρίζει τον ορίζοντα, τη θάλασσα και το έδαφος. Ο όγκος αυτός περιλαμβάνει μια εσωτερική εστία και έναν ημιυπαίθριο χώρο, ενώ παράλληλα περιέχεται ανάμεσα σε δύο λεπτές πλάκες, με μεγάλο πρόβολο για προστασία από τον δυτικό ήλιο, οι οποίες με τη σειρά τους στηρίζονται σε λεπτά μεταλλικά υποστυλώματα. Ο

υπαίθριος χώρος αποτελείται από πέτρινους τοίχους διαφορετικού ύψους, επιφάνειες πρασίνου, υπόστεγα και πέργκολες.

Εικόνα 17: Οι πέτρινοι εξωτερικοί τοίχοι (πηγή: http://attikanet.blogspot.com)

«Υλικά όπως η πέτρα και το ξύλο παλιώνουνε όμορφα, όσο περνάει ο καιρός και τα βλέπει γυμνά ο ήλιος ή τα χτυπάει το νερό της βροχής, μα και της θάλασσας». (Άρης Κωνσταντινίδης,2011, σελ. 75) Ο Κωνσταντινίδης, στα έργα του λαμβάνει την έννοια της φθοράς και του χρόνου, γι' αυτό και χρησιμοποιεί υλικά τα οποία δεν φθείρονται με την πάροδο του χρόνου. Στην κατοικία στην Ανάβυσσο, τα κύρια υλικά που χρησιμοποιεί είναι το εμφανές σκυρόδεμα της επίπεδης στέγης και η πέτρα για τους φέροντες τοίχους. (βλ. Εικόνα 17) Γενικά, ο συνδυασμός πέτρας, σκυροδέματος όπως και των ξύλινων κινητών περσίδων στα ανοίγματα, παρέχει ικανοποιητική θερμοκρασία στο εσωτερικό της κατοικίας κατά τους καλοκαιρινούς μήνες. Επιπλέον, ο ρυθμός και η κατεύθυνση των εξωτερικών τοίχων, δημιουργούν μια βαθιά σκιά στον ενδιάμεσο χώρο, ενισχύοντας την θέα στη θάλασσα. (βλ. Εικόνα 18) Όσο αφορά τα έπιπλα, είναι σχεδιασμένα με τον ίδιο χαρακτήρα του κτηρίου. Είναι μεταλλικά, ελαφριά και με δέρμα.

Εικόνα 18: Η θέα προς τη θάλασσα (πηγή: www.greekarchitects.gr)

Η κατοικία στην Ανάβυσσο, με λίγα λόγια περιέχει μια συνέχεια μεταβαλλόμενων απτών εμπειριών από τον εξωτερικό χώρο. (βλ. Εικόνα 19) Το όλο έργο είναι εκτεθειμένο στο φως, στον αέρα, στο συναίσθημα της ξηρής άμμου, όπως επίσης και στον ημιυπαίθριο χώρο που προσφέρει σκιά και προστασία με τους πέτρινους τοίχους. (Χαρά Χαρατσάρη, 2017)

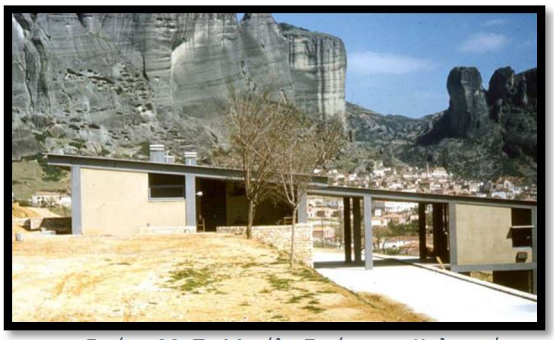
Εικόνα 19: Η κατοικία εξωτερικά (πηγή: http://domesindex.com)

ii. Μοτέλ «Ξενία» Καλαμπάκας, Ελλάδα, 1960

Ο Άρης Κωνσταντινίδης, με το πέρασμα του χρόνου κατάφερε να σχεδιάσει αρκετά έργα, επικεντρώνοντας κυρίως το ενδιαφέρον του σε μουσεία, ιδιωτικές και εργατικές κατοικίες και σε τουριστικά κατάλοιπα. Από τα πιο γνωστά του έργα που δημιούργησε είναι μια σειρά από ξενοδοχεία, τα ξενοδοχεία «Ξενία» που υπάρχουν σε αρκετά μέρη της Ελλάδας.

Τα ξενοδοχεία «Ξενία», δεν εξυπηρετούν μόνο λειτουργικά, με τις πρακτικές ανέσεις και ευκολίες που προσφέρουν, αλλά «γίνονται και πυρήνες» για αισθητική απόλαυση και πνευματική ξεκούραση, «όταν αξιοποιούν αληθινά το τοπίο», έτσι που ο ξένος «να απολαμβάνει, και από το δωμάτιό του, μια καλή θέα, τη ζεστασιά του ήλιου και το περίλαμπρο φως της ελληνικής γης, έχοντας μπροστά του… τα θαυμαστά περιγράμματα των λόφων και των βουνών, τις πεδιάδες και τις θάλασσες, τον ίδιο τον ουρανό ακόμη». (Κωνσταντινίδης Ά., 1987,σελ. 186)

Αρχικά, τα ξενοδοχεία «Ξενία», προέρχονται από τη λέξη «φιλοξενία» και ήταν μέρος ενός κρατικού προγράμματος το οποίο στόχευε την ανάδειξη της φυσικής ομορφιάς της Ελλάδας σε παγκόσμιο επίπεδο. Ήταν υπό την εποπτεία του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (ΕΟΤ) και τέθηκε σε λειτουργία μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, από το 1953 έως το 1967. Ένα από τα πολλά και ίσως από τα τολμηρά έργα της σειράς αυτής που σχεδίασε ο Κωνσταντινίδης ήταν και το Μοτέλ «Ξενία» της Καλαμπάκας, στα Μετέωρα, το 1960. (βλ. Εικόνα 20) (Φιλιππίδης Δ., 1984, σελ. 289) Είναι από τα σύγχρονα ξενοδοχεία που συνδυάζεται τόσο ευαίσθητα με τον περίγυρό του και τονίζει τη σχέση του περιβάλλοντος και του κτηρίου. Βρίσκεται σε ένα οικόπεδο με μια σημαντική οδική αρτηρία με θέα τα Μετέωρα και απότομη κλίση του εδάφους. Γενικά στην Καλαμπάκα, ο Κωνσταντινίδης εκμεταλλεύτηκε την κλίση του οικοπέδου με γενική εντύπωση ότι κανένα κτήριο εκτός από αυτό θα ταίριαζε στην συγκεκριμένη τοποθεσία. Υποστήριζε δηλαδή, ότι «ενσωματώνεται στην τριγυρνή του φύση άνετα και αυτονόητα, σαν κάτι το δικό της» (Κωνσταντινίδης Άρης, 1992, σελ. 261). Έτσι, σχεδίασε δύο πτέρυγες διαφορετικών επιπέδων, ενώ τις διαχώρισε παράλληλα μεταξύ τους από τον δρόμο πρόσβασης τους. Οι δύο πτέρυγες αυτές, ενώνονται με μια μεγάλη κεκλιμένη στέγη με θέαση στους βράχους, η οποία με τη σειρά της, δημιουργεί μια προστατευμένη περιοχή εισόδου. Η πτέρυγα, περιλαμβάνει στο ανώτερο επίπεδο, τους κοινόχρηστους χώρους και στο κατώτερο επίπεδο, τα δωμάτια. (Μοσκοβέλη Δ., Παπαδοπούλου Σ., Πνιγούρα Μ., 2014) Το ιδιαίτερο αυτού του έργου αποτελεί η είσοδος του επισκέπτη με την κίνηση του οχήματος του στο εσωτερικό του κτηρίου. Έχει την δυνατότητα δηλαδή, να μπορεί να περάσει με το αυτοκίνητο του, από τον χώρο υποδοχής στο χώρο στάθμευσης που βρίσκεται σε pilotis, στο χαμηλότερο επίπεδο, κάτω από τα δωμάτια. (βλ. Εικόνα 21)



Εικόνα 20: Το Μοτέλ «Ξενία» της Καλαμπάκας (πηγή: http://clioturbata.com)

Ο Άρης Κωνσταντινίδης, σε αυτό το έργο του, όπως και στα περισσότερα, χρησιμοποιεί πάλι μπετόν αρμέ, αλλά αυτή τη φορά το συνδυάζει και με μέταλλο, βαμμένο με μίνιο. Γενικότερα, τυποποιεί μια πτέρυγα εννέα ή έντεκα δωματίων από σκελετό μπετόν, με τα υποστυλώματα να είναι σε κάνναβο 4x6μ. (Μοσκοβέλη Δ., Παπαδοπούλου Σ., Πνιγούρα Μ., 2014) Όσο αφορά τη χρήση πέτρας, περιορίζεται σημαντικά στο Μοτέλ της Καλαμπάκας, το οποίο αποτελείται από υποστυλώματα, πλάκες και δοκούς από μπετόν αρμέ, ενώ στα στοιχεία πλήρωσης χρησιμοποιείται επιχρισμένη πλινθοδομή, με ελάχιστες εξαιρέσεις σε κάποιους ισόγειους χώρους, όπου χρησιμοποιείται λαξευτή τοιχοποιία. Επιπλέον, υπήρχαν ημιυπαίθριοι χώροι, σαν μπαλκόνια που εφαρμόστηκαν σε μορφή προβόλου, προεξέχοντας από τον σκελετό.

Εικόνα 21: : Το Μοτέλ «Ξενία» της Καλαμπάκας του οποίου διακρίνεται ο δρόμος ένωσης των δύο πτέρυγων (πηγή: parallaximag.gr)

(γ) Mario Botta

i. Riva San Vitale House, Ελβετία, 1972

Μετά από την ανάλυση παραδειγμάτων δύο Ελλήνων αρχιτεκτόνων, στη συνέχεια αναλύονται παραδείγματα ξένων αρχιτεκτόνων. Πρώτος αρχιτέκτονας στη σειρά είναι ο Mario Botta, ο οποίος είναι γεννημένος το 1943 με καταγωγή την Ελβετία. Θεωρεί και αυτός το ίδιο με τον Le Corbusier, ότι η Αθήνα υπήρξε «ένα μάθημα γι' αυτόν». Επεξηγεί ότι το μεσογειακό φως της Αθήνας «λυτρώνει το εύθραυστο της πόλης» καθώς υπογραμμίζει και αναδεικνύει τους χτισμένους όγκους σε σχέση με το περιβάλλον και ότι αποτελεί μια «κεντρομόλος» ατμόσφαιρα που καταδεικνύει την ανάγκη του ανθρώπου να συναντήσει, να χτίσει, να ζήσει τον αστικό χώρο. Παράλληλα αναφέρθηκε και στην μαγική παρουσία της Ακρόπολης και των μνημείων της Αθήνας, που «επικεντρώνουν βουλιμικά την προσοχή και τη μνήμη» πάνω τους σε σχέση με τη μοντέρνα πόλη που διαρκώς επεκτείνεται. (Mario Botta,2012)

Εικόνα 22: Το Riva San Vitale House (πηγή: http://leonaegele.blogspot.com)

Ο Mario Botta ξεχωρίζει για τις ιδιαίτερα προσεγμένες και ακριβείς οικοδομικές λεπτομέρειες, ειδικά αυτές που αναβαθμίζουν την αισθητική αξία συνηθισμένων υλικών όπως το σκυρόδερμα, η πέτρα, το τούβλο ή ο τσιμεντόλιθος που πρωταγωνιστούν στα έργα του. Δικαίως εντάσσεται στους αρχιτέκτονες του κριτικού τοπικισμού, γιατί όπως αναφέρει και ο K. Frampton (1999), έχει μια έμμονη ενασχόληση με την «οικοδόμηση του τόπου» και μια διαλεκτική σχέση με το περιβάλλον, μια διαλεκτική σχέση μεταξύ του σπιτιού και του βουνού. Αυτή η σχέση φαίνεται και στο έργο του που ακολουθεί, το Riva San Vitale House. (βλ. Εικόνα 22) Πρόκειται για μια κατοικία αποτελούμενη από τέσσερις ορόφους, με ενδιαφέροντα κεντρικά σημεία. Έχει μορφή τετράγωνου πύργου και μοιάζει σαν ένα γλυπτό όγκο που ανταποκρίνεται στο περιβάλλον. Η κατοικία αυτή, βρίσκεται σε μια απότομη πλαγιά που κατεβαίνει σε λίμνη, σε ένα αγροτικό περιβάλλον και στο τέλος ενός παλιού μονοπατιού που καταλήγει στα βουνά και στο πράσινο δάσος.

Εικόνα 23: Η είσοδος στη γέφυρα του Riva San Vitale House (πηγή: http://leonaegele.blogspot.com)

Κατά κάποιο τρόπο, το έργο αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως επιτομή όλων των μεθόδων σύνθεσης που χαρακτηρίζουν τον Botta. Ένα σπίτι που καθορίζεται από μια σαφή και καθορισμένη πρωτεύουσα γεωμετρική μορφή, γιατί ένα από τα κύρια αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά του, ήταν η καθαρά αυστηρή γεωμετρία απλών στερεών ή πρωταρχικών μορφών που «εναντιώνονται στην τοπογραφία του εδάφους και τον ουρανό». (K. Frampton, 1999) Πιο συγκεκριμένα, χαρακτηρίζεται από την εμφανή παρουσία διακόσμου με τονισμένα γεωμετρικά σχήματα όπως εγκοπές ή αποκοπές και επίσης από εναλλαγές στις στρώσεις οικοδομικών υλικών, είτε ως προς τη διάταξη είτε ως προς το χρώμα. (greekarchitects, 2004) Επίσης εμπλουτίζει τις μορφές του με λεπτοδουλεμένα στοιχεία.

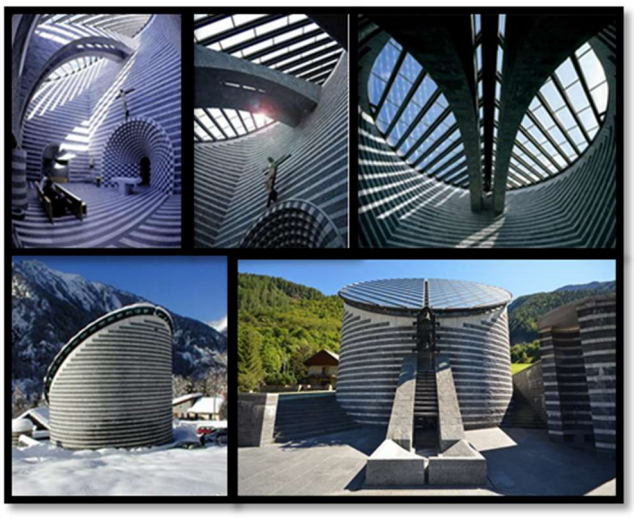
Το Riva San Vitale House, προκαλεί μια αίσθηση οικειότητας που είναι ταυτόχρονα μοντέρνα και παραδοσιακή, ενώ παράλληλα χαρακτηρίζεται με την έννοια του ελάχιστου – ελάχιστο ίχνος. Χωρίς πολλά-πολλά, αποτελείται από σειρά μεγάλων κάθετων αφαιρέσεων που δημιουργούν κενά υψομετρικών διαφορών, δημιουργώντας έτσι ένα είδος ρεύματος στον κύριο όγκο. Επιπρόσθετα, υπάρχει μια διασταύρωση ενός άλλου πρισματικού όγκου, μικρότερου μεγέθους, που δημιουργεί την είσοδο. Αυτός ο μικρότερος όγκος παίρνει μικρότερη σημασία καθώς την εντύπωση την παίρνει μια κόκκινη μεταλλική σχάρα, (βλ. Εικόνα 23) σχεδόν διαφανής που λειτουργεί σαν γέφυρα ενώνοντας την πλαγιά του βουνού με το ανώτερο επίπεδο της κατοικίας που έχει πρόσβαση στο μπαλκόνι με θέα τη λίμνη και διασχίζοντας καθαρά το χώρο μέσα στην κατοικία. Αυτή η γέφυρα, τονίζει τον διαχωρισμό του σπιτιού από το έδαφος, το οποίο το μετατρέπει σε παρατηρητήριο για το περιβάλλον του, με αποτέλεσμα να ξεγελά και να φαίνεται ότι οδηγεί στην ύπαιθρο, αντί στο συναίσθημα της άφιξης προς το σπίτι. Γενικά τα σπίτια του Botta, μοιάζουν συχνά με οχυρά-παρατηρητήρια, με επιλεγμένα ανοίγματα από συγκεκριμένες οπτικές γωνίες. Λειτουργούν δηλαδή και ως «σημεία στο τοπίο, δείκτες ορίων ή συνόρων» και έχουν το χαρακτηριστικό ότι αντί να εντάσσονται στο τοπίο, «χτίζουν το τοπίο». (K. Frampton, 1999)

Εικόνα 24: Λεπτομέρειες από το Riva San Vitale House (en.wikiarquitectura.com)

Όσο αφορά τα υλικά που χρησιμοποιεί ο Botta, είναι όλα απλά υλικά με «διαπιστωμένη» ποιότητα, που αναπτύχθηκε από τις διδασκαλίες του στο Πανεπιστήμιο της Βενετίας. Τα πιο εμβληματικά στοιχεία του Riva San Vitale House, είναι το γκρίζο σκυρόδεμα των φέροντων τοίχων και το κόκκινο της μεταλλικής γέφυρας που οδηγεί στο σπίτι. (βλ. Εικόνα 24) Όπως αναφέρει και ο Frampton, οι ασοβάτιστες μπετονένιες επιφάνειες, «εναρμονίζονται με την αγροτική φύση της περιοχής» αφού έχουν αρκετές ομοιότητες με τα αγροτικά κτίσματα της περιοχής, αφού αρχικός σκοπός του Botta, είναι να κάνει κάποιες πολύ «βάσιμες αναφορές στην κουλτούρα της περιοχής».

ii. Εκκλησία San Giovanni Battista, Ελβετία, 199600

Η εκκλησία του San Giovanni Battista, είναι επίσης ένα έργο με αρχιτεκτονική συνδυασμένη με έναν ιδιαίτερο περίγυρο. Ο Mario Botta, συνδυάζει σε αυτό το έργο όχι μόνο τη γεωγραφία αλλά και τη μνήμη, τον πολιτισμό και την ιστορία αυτού του τόπου. Δημιουργεί μια «ένταση ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση». (Asher Hardt, 2018) Η εκκλησία, βρίσκεται σε μια κοιλάδα ενός αλπικού χωριού στην Ελβετία. Το χωριό αυτό, υπέστη καταστροφές το 1986 από μια χιονοστιβάδα η οποία κατέστρεψε την εκκλησία του 17ου αιώνα που υπήρχε εκεί αλλά και μερικά ακατοίκητα σπίτια. Έτσι την ανακατασκευή την ανέλαβε ο Mario Botta, αφιερώνοντάς την στον Ιωάννη τον Βαπτιστή. Λόγω της απομακρυσμένης τοποθεσίας της, και διότι βρίσκεται ανάμεσα σε βουνά, προκαλεί δέος στον επισκέπτη, επειδή δημιουργείται ηχώ. Η εκκλησία του Botta, διατηρεί τις σχετικά μέτριες διαστάσεις και «εισάγει μια νέα εικόνα και γλώσσα» σε σχέση με το παρεκκλήσι που προϋπήρχε. (myswitzerland, www.myswitzerland.com) Με λίγα λόγια, μεταφέρει μια σύγχρονη διάσταση της αρχαϊκής έννοιας χάρη στην αλληλεπίδραση βασικών σχημάτων. Αποτελείται από ένα ορθογώνιο εγγεγραμμένο μέσα σε μια εξωτερική έλλειψη που μεταβάλλεται σε ένα κύκλο στο επίπεδο στέγης. Όσο αφορά τα υλικά της εκκλησίας, αποτελείται από ένα χοντρό πέτρινο τοίχο και μια ελαφριά γυάλινη οροφή που αντιστέκονται σε μια μελλοντική καταστροφή. Συγκεκριμένα, είναι στρωμένη εσωτερικά και εξωτερικά με εναλλασσόμενες ζώνες από γκρι γρανίτη και λευκό μάρμαρο, δύο υλικά τα οποία είναι γνωστά στην περιοχή, δίνοντας την εντύπωση μιας μεγάλης σκακιέρας. (βλ. Εικόνα 25) Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα, η εκκλησία να αποτελεί ένα ορόσημο για την Ελβετία και όχι μόνο, όπως χαρακτηρίζονται και τα έργα του Botta. Η εκκλησία έχει καθίσματα 15 ατόμων περίπου, τα οποία φωτίζονται μόνο από το φυσικό φως που εισβάλλει μέσα από τη γυάλινη οροφή, καθώς το κτήριο δεν έχει καθόλου παράθυρα.



Εικόνα 25: Λεπτομέρειες από την Εκκλησία San Giovanni Battista (πηγή: ww.design-district.gr)

(δ) Alvaro Siza

i. Boa Nova Tea House, Πορτογαλία, 1963

Ο Alvaro Siza είναι Πορτογάλος αρχιτέκτονας με διεθνή αναγνώριση και τιμητικές διακρίσεις. Διακατέχεται από ένα «σύγχρονο αρχιτεκτονικό πνεύμα» και είναι γνωστός για το απλό και κομψό έργο του. Χαρακτηρίζεται επίσης, ως ο αρχιτέκτονας του «ταπεινού μινιμαλισμού» (greekarchitects, 2008) Επιπρόσθετα χαρακτηριστικά των έργων του είναι η συνοχή και η σαφήνεια της κατασκευής και της σχεδίασης. Χαρακτηρίζονται από ένα «συνεχή πειραματισμό», ενώ ταυτόχρονα μεταφέρουν μια εκπληκτική αίσθηση ελευθερίας. Σημασία επίσης, έχει γι' αυτόν και η ένταξη του έργου στο ευρύτερο περιβάλλον. (in2life, 2007)

Εικόνα 26: Το Boa Nova Tea House και το βραχώδες έδαφος (πηγή: en.wikiarquitectura)

Το Boa Nova Tea House, είναι ένα μικρής κλίμακας κτήριο, κτισμένο πάνω σε βραχώδες έδαφος ή καλύτερα «βυθισμένο στους βράχους» του Ατλαντικού Ωκεανού. (βλ. Εικόνα 26) Απέχει πολύ λίγα μέτρα από τον κεντρικό δρόμο και η πρόσβαση γίνεται μέσω αρχιτεκτονικού περιπάτου που αποτελείται από πλατφόρμες και σκαλοπάτια και είναι φτιαγμένο από ομαλή λευκή πέτρα. Το κτήριο, με λίγα λόγια λειτουργεί ως σημείο μετάβασης από την πόλη στο φυσικό περιβάλλον, που αναγκάζει κατά κάποιο τρόπο τους κατοίκους της πόλης να κατευθυνθούν προς τα εκεί. Η σύνδεση αυτή του κτηρίου με την τοπογραφία και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του τοπίου, φανερώνει την αγάπη του Siza και τη στενή σχέση του με το περιβάλλον.

Εικόνα 27: Η «ένωση» του κτηρίου με το τοπίο όταν ανοίγουν τα τζάμια (πηγή: http://www.casadechadaboanova.pt)

«Όταν δουλεύεις πάνω σε μια τοποθεσία, γνωρίζεις ότι μετασχηματίζεται και ότι επεμβαίνεις σε αυτό τον μετασχηματισμό, δεν μπορείς να θεωρείς σταθερά τα χαρακτηριστικά της». (C. Rousselot, L. Beaudoin, 'Συζήτηση με τον Alvaro Siza') Ο Siza, δημιουργεί σχέσεις όχι μόνο με την πραγματικότητα αλλά και ανάμεσα στους χώρους και τα υλικά. Ακόμη και η οργάνωση του χώρου αναπτύσσεται σε σχέση με τον τόπο και τη λειτουργία. Με την είσοδο στο κτήριο, που βρίσκεται κάτω από ένα χαμηλό θόλο στέγης, διαπιστώνει κανείς ότι το κτήριο είναι εξ' ολοκλήρου προσανατολισμένο προς τη θέα. Όλο το εσωτερικό του κτηρίου, κρύβει και αποκαλύπτει τη θάλασσα και τη γραμμή του ορίζοντα. (βλ. Εικόνα 27) Ενσωματώνει τα βράχια, τον ωκεανό και το πράσινο μέσα στο έργο αποκαλύπτοντας μια ζωντανή κατανόηση των ιδιοτήτων του τοπικού τοπίου. Οι τοίχοι του κτηρίου, οι χώροι κουζίνας και υπηρεσίας, η τραπεζαρία, αλλά και όλα τα δωμάτια εξαφανίζονται στο τοπίο με ένα μοναδικό τρόπο. Παντού υπάρχουν μεγάλα τζάμια από το έδαφος μέχρι την οροφή, που ανοίγουν και δίνουν την

Εικόνα 28: Η πρόσοψη του Boa Nova Tea House από την πλευρά της θάλασσας (πηγή: http://horsthansmax.com)

εντύπωση ότι μπορεί να ενωθεί και να γίνει ένα με τον ωκεανό. (βλ. Εικόνα 28) Όσο αφορά τα υλικά, ο Siza, χρησιμοποιεί ένα ευρύ φάσμα υλικών. Συγκεκριμένα στο Boa Nova Tea House, χρησιμοποιεί καθαρές μορφές και υλικά, όπως το σκυρόδεμα και τα κεραμίδια από κόκκινο τούβλο. Στους εσωτερικούς χώρους οι επιφάνειες καλύπτονται από ξύλο, καθώς και τα έπιπλα. Το λευκό χρώμα που χρησιμοποιείται κάποιες φορές στο σκυρόδεμα έρχεται σε αντίθεση με το περιβάλλον.

ii. Leça da Palmeira Swimming Pool, Πορτογαλία, 1996

«Nothing could resist the force of the sea» (A. Siza)

Εικόνα 29: Leça da Palmeira Swimming Pool (πηγή: www.archdaily.com)

Οι πισίνες Leça, είναι από τα πρώτα έργα του Alvaro Siza, το οποίο αποτελεί το θεμέλιο της αρχιτεκτονικής του προς μια συναρπαστική εκτίμηση της φύσης. Τόσο οι πισίνες Leça όσο και το Boa Nova Tea House (βλ. Εικόνα 29) κατασκευάστηκαν και ολοκληρώθηκαν την ίδια περίοδο στα μέσα της δεκαετίας του 1960. Και τα δύο χρησιμοποιούν σκυρόδεμα και έχουν παρόμοιο σεβασμό για τις φυσικές βραχώδεις ακτές κοντά στο σπίτι του Siza. (Sofia Balters, 2011) Είναι επίσης ένα έργο του το οποίο αποσκοπεί στη συμφιλίωση του ανθρώπου με τη φύση. Όπως και το Boa Nova Tea House, έτσι και το Leça Pool, βρίσκεται πάνω σε μια ακτή του Ατλαντικού Ωκεανού, κοντά στη γενέτειρα του Siza. Η μόνη διαφορά είναι ότι το δεύτερο είναι ανάμεσα στον Ωκεανό και τον δρόμο πρόσβασης που ακολουθεί την ακτογραμμή και είναι βυθισμένο πίσω από το δρόμο, κάνοντας το σχεδόν αόρατο. Αποτελείται από αποδυτήρια, μια καφετέρια και δύο πισίνες, η μία για ενήλικες και η άλλη για παιδιά.

Οι επισκέπτες όταν εισέρχονται στις πισίνες περνούν από μια ομαλή ράμπα ή πλατφόρμα από σκυρόδεμα παράλληλη με το δρόμο. Κοιτάζοντας πίσω και καθώς περπατούν προς τους διαδρόμους για τα ντους και τα αποδυτήρια, το σχεδόν αόρατο κτήριο, εμφανίζεται κάτω από το επίπεδο του δρόμου, αποκαλύπτοντας την κυκλοφορία πίσω και τον ωκεανό μπροστά. Στρέφοντας πίσω προς τον ωκεανό, το νερό γίνεται και πάλι η κυρίαρχη θέα και οι πισίνες είναι σε θέση να φωλιάζουν μεταξύ του απέραντου ανοιχτού ωκεανού και του συγκροτήματος της πισίνας. Η παιδική πισίνα είναι δεσμευμένη στην μια άκρια της από ένα τσιμεντένιο τοίχο από σκυρόδεμα και μια γέφυρα και στην άλλη άκρια της από μεγάλους βράχους. Η πισίνα ενηλίκων φαίνεται να βρίσκεται μέσα στον Ατλαντικό Ωκεανό, σε αντίθεση με την παιδική πισίνα. (βλ. Εικόνα 30)

Εικόνα 30: Λεπτομέρειες από το έργο Leça da Palmeira Swimming Pool (πηγή: www.archdaily.com)

Γενικά στο έργο αυτό, όλα συνυπάρχουν αρμονικά μεταξύ τους. Υπάρχει μια «ειλικρίνεια υλικών». Ο φυσικός βράχος, το ανεπίχρηστο σκυρόδεμα, η φυσική άμμος θαλάσσης, το ξύλο και το θαλασσινό νερό είναι τα κυριότερα υλικά που επικρατούν σε αυτό και καταδεικνύουν την εκτίμηση του Siza για το φυσικό περιβάλλον. Τέλος, στο όριο της πισίνας των ενηλίκων, υπάρχει μια «σκόπιμη θόλωση» της άκριας που φαίνεται να ενώνεται με τον ωκεανό, ενισχύοντας έτσι ακόμη περισσότερα τα συναισθήματα του κολυμβητή. (Sofia Balters, 2011)

(ε) Tadao Ando

i. Μουσείο τέχνης CHI CHU, Ιαπωνία, 2004

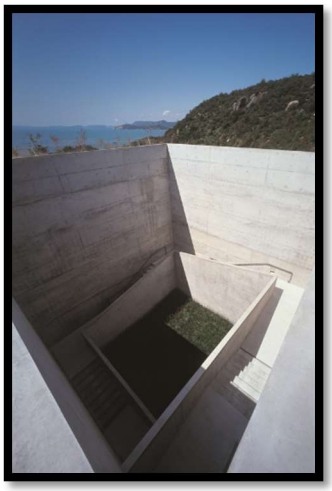
«Μια αρχιτεκτονική που θα απομόνωνε επιλεκτικά τμήμα της φύσης με σκοπό να το εντάξει στο ‘εσωτερικό’ της, θα ήταν σε θέση να ‘μεσολαβήσει’ μεταξύ ανθρώπου και φύσης». (T. Ando, 1994)

Εικόνα 31: Μουσείο τέχνης CHI CHU (πηγή: www.habitusliving.com)

Ο Tadao Ando, είναι τοπικιστής αρχιτέκτονας της Ιαπωνίας. Είναι ο τελευταίος που αναλύεται σε αυτή την ερευνητική εργασία και δικαίως όπως φαίνεται και στο πιο πάνω απόσπασμα είναι αρχιτέκτονας με ιδιαίτερη αδυναμία στη σύνδεση της αρχιτεκτονικής και του περίγυρου. Συγκεκριμένα, θεωρείται ιδιαίτερα για την απαράμιλλη εργασία του με συγκεκριμένη, ευαίσθητη επεξεργασία του φυσικού φωτός και ισχυρή δέσμευση με τη φύση. (Katherine Allen, 2018) Γενικά, ο Ando, δεν επιδιώκει ούτε την ομορφιά ούτε την δεξιοτεχνία. Χαρακτηριστικά τα οποία απαντώνται στα έργα του είναι η χρήση του σκυροδέματος. Χρησιμοποιεί το μπετόν, επειδή είναι το καταλληλότερο υλικό «για τη δημιουργία επιφανειών, που θα τις χαρακτηρίζει το φως του ήλιου, κάνοντας τους τοίχους αφηρημένους, ανύπαρκτους, προσεγγίζοντας το έσχατο όριο του χώρου». (T. Ando, 1994) Θεωρεί ότι ο χώρος αποκτά διαύγεια μέσα από το φως.

Για τον Ando, το νερό και το φως είναι φυσικές, στοιχειώδεις δυνάμεις, οι οποίες κατέχουν πρωταγωνιστικό ρόλο στην αρχιτεκτονική με το πέρασμα του χρόνου. «Το νερό έχει μια παράξενη δύναμη να διεγείρει τη φαντασία και να μας κάνει να γνωρίζουμε τις δυνατότητες της ζωής.. Πιστεύω πως υπάρχει μια βαθιά σχέση μεταξύ του νερού και του ανθρώπινου πνεύματος». (Hao-Long Hsu, Yu-Li Chang, Hsiu-Hui Lin, 2015)

Χαρακτηριστικά των έργων του, είναι επίσης το παιχνίδι με το νερό, το ίδιο το φως, το γυαλί, χαρακτηριστικά τα οποία μπορούν να προσφέρουν στο χρήστη ένα σύνολο ψυχοαισθητικών ερεθισμάτων και αισθητηριακών εμπειριών στο χώρο. Χαρακτηριστικά τα οποία μπορούν να «συγκινήσουν» το χρήστη. Επιπρόσθετα, σε όλα σχεδόν τα έργα του, σχεδιάζει επαναληπτικές γεωμετρίες, επιμήκης σκάλες, τυπικά επαναλαμβανόμενα ανοίγματα και γενικά μεγάλες αντιθέσεις που επιτυγχάνει με τη χρήση του φωτός και των μορφών. (βλ. Εικόνα 32)



Εικόνα 32: Λεπτομέρεια από χώρο του μουσείου (πηγή: www.architonic.com)

Ένα από τα σημαντικά έργα του Tadao Ando, το μουσείο τέχνης στη Naoshima της Ιαπωνίας αποδεικνύει ότι «η λεπτομέρεια αποτελεί ένα στοιχείο που υλοποιεί τη φυσική σύνθεση της αρχιτεκτονικής». (Frampton K., 1999) Το μουσείο CHI CHU, στεγάζει εκθέματα σύγχρονης τέχνης και φτάνει στα 10000 τ.μ. συνολικό μέγεθος. (βλ. Εικόνα 31) Στεγάζει τις καλλιτεχνικές δημιουργίες τριών καλλιτεχνών, του ιμπρεσιονιστή Claude Monet και των σύγχρονων Walter de Maria και James Turrell. Μοιάζει με ένα τεράστιο βυθισμένο γλυπτό που η υπόγεια αρχιτεκτονική δομή του, υποδηλώνει τη διάθεση του Ando να δημιουργήσει έναν αρχιτεκτονικό χώρο χωρίς μνημειακές αναφορές. (Μάρα Σπέντζα, 2012) (βλ. Εικόνα 33)

Επειδή πρόκειται για κτήριο βυθισμένο στο έδαφος, ο Ando, πέτυχε έτσι σταθερές θερμοκρασίες και άλλα πλεονεκτήματα που εκμεταλλεύτηκε ο ίδιος στο έργο του. Αποτελείται από μονολιθικούς όγκους από σκυρόδεμα, οι οποίοι τοποθετούνται με φυσικό τρόπο στο λόφο με κατεύθυνση προς τη θάλασσα. Γενικά, προκύπτει μια ομαλή μετάβαση από τον εξωτερικό στον εσωτερικό, υπόγειο χώρο που υποδηλώνει έντονα την κατεύθυνση και τον προορισμό. Ο Tadao Ando, στο μουσείο αυτό, δημιουργεί μια αλληλουχία κενών και όγκων με έντονη την εναλλαγή του φωτός με το σκοτάδι. Συγκεκριμένα, χρησιμοποίησε το φυσικό φως για να μπαίνει από την οροφή και να δραματοποιεί τα δωμάτια και τα εκθέματα ανάλογα με την ώρα. Κάποιες φορές μάλιστα, το ίδιο το φως ήταν το έκθεμα. Επιπρόσθετα, το μέγεθος των δωματίων, ο σχεδιασμός τους και τα υλικά τους ήταν όλα προσεκτικά ενωμένα για να ενώνουν τους πίνακες με τον περιβάλλοντα χώρο.

Εικόνα 33: Χώροι από το μουσείο (πηγή: www.slideplayer.com)

Τα κύρια σχεδιαστικά χαρακτηριστικά του μουσείου, όπως επίσης προαναφέρθηκαν και πιο πάνω στα χαρακτηριστικά των έργων του Ando, αποτελούνται από ευθείες γραμμές, καμπύλες και γεωμετρικά παιχνίδια στην οροφή με σκοπό να διαχέεται το φως ομοιόμορφα. Αναλυτικότερα, ο Ando, σχεδίασε έξι συνολικά αίθουσες για τα εκθέματα. Χτίστηκε ως ένα σκηνικό για τη ζωγραφική του Μονέ, ο οποίος ήταν Γάλλος ζωγράφος και κεντρικό έργο του μουσείου είναι ένα έργο του Μονέ έξι μέτρα μήκους. Σε μια άλλη αίθουσα, ο Ando, προσπάθησε να οικοδομήσει ένα είδος καθεδρικού ναού με σκάλες σκυροδέματος στο εσωτερικό, στο κέντρο της οποίας βρίσκεται μια μεγάλη μαύρη σφαίρα από γρανίτη, στην οποία μπορεί κανείς να δει τις αντανακλάσεις των 27 χρυσών γλυπτών που βρίσκονται στρατηγικά στους τοίχους. Καθώς το φυσικό φως μπαίνει στο δωμάτιο, δημιουργεί εντυπωσιακά εφέ φωτισμού που ποικίλουν κατά τη διάρκεια της ημέρας. (Αποστολάκη Α,. Χατζηβασιλείου Μ., 2016) Μια άλλη αίθουσα του μουσείου, αναφέρεται σε ένα ολόλευκο χώρο με έντονη την εισβολή του φυσικού φωτός ακόμα και στα μάρμαρα, στην οποία οι χρήστες βγάζουν τα παπούτσια τους για να διατηρηθεί το λευκό χρώμα, αλλά και η απόλυτη γαλήνη και ηρεμία στο χώρο. Ο Ando, σχεδίασε επίσης μια μικρή αίθουσα που μοιάζει με καμβά, λόγω της ιδιαίτερης προοπτικής της με το φως και το χρώμα. Τέλος μια άλλη αίθουσα με ιδιαίτερη σημασία είναι μια αίθουσα η οποία στην οροφή της υπάρχει ένα άνοιγμα σε σχήμα τετραγώνου, παρέχοντας τη δυνατότητα θέασης προς τα έξω και κάνοντας τον ίδιο τον ουρανό να είναι αναπόσπαστο μέρος της σύνθεσης. Γενικά, το μουσείο αποτελεί μια ευπρόσδεκτη επιστροφή στην έντονη, ήπιας κλίμακας αρχιτεκτονική, που χαρακτηρίζει τα έργα του διάσημου Ιάπωνα αρχιτέκτονα.

ii. The Water Temple, Ιαπωνία, 1991

Εικόνα 34: The Water Temple (πηγή: www.traffic-club.info)

Ένα εντελώς διαφορετικό σύνολο ψυχοαισθητικών ερεθισμάτων προκαλεί το μνημείο του νερού «The Water Temple» στην Ιαπωνία, (βλ. Εικόνα 34) επίσης του αρχιτέκτονα Tadao Ando. Ο άνεμος, το φως και το νερό αναφέρονται απλώς σε αυτή την κατασκευή, αλλά αποτελούν μια πραγματική εμπειρία στο σώμα του επισκέπτη. Το έργο αυτό, είναι ένα εξαιρετικό παράδειγμα της ιαπωνικής αισθητικής του Ando, καθώς είναι περιτριγυρισμένο από την ύπαιθρο με πεδιάδες φυτεμένες με ρύζι και ξύλα μπαμπού, καθώς αναμειγνύονται όμορφα με το έργο. Στη διαδρομή ανάβασης προς το ιερό, ο Ando χρησιμοποιεί μια σειρά από διαφορετικούς αρχιτεκτονικούς χώρους σχεδιασμένους με την έναρξη του ταξιδιού στο ναό. Ο επισκέπτης, εισέρχεται στο μνημείο διαμέσου ενός στενού περάσματος, που βρίσκεται μετά από ένα μεγάλο τοίχο από σκυρόδεμα. Το πέρασμα αυτό βρίσκεται κατά μήκος ενός βραχύ άξονα μιας μεγάλης λίμνης γεμάτη με λωτούς, που συμβολίζουν τον ουρανό. Τα μεταβαλλόμενα φυσικά φαινόμενα, που παρουσιάζονται κατά εποχές, τροποποιούν την εικόνα της λίμνης.

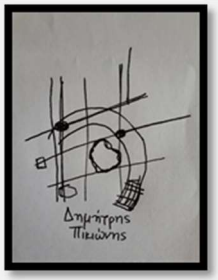
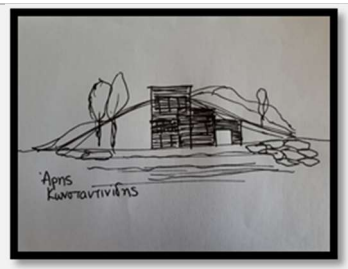
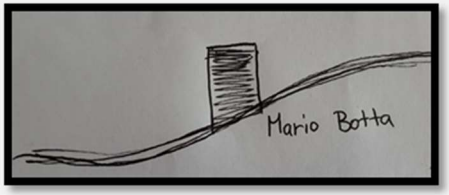
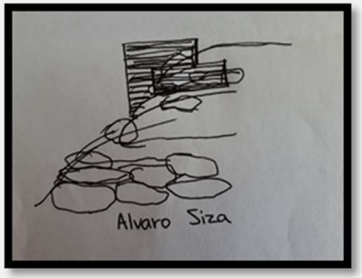
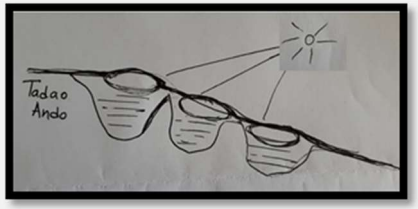
Καθώς ο επισκέπτης, αρχίσει την κάθοδο μέσα από ένα υπερυψωμένο μονοπάτι, περνάει κάτω από την επιφάνεια του υγρού στοιχείου, μέσω ενός στενού περάσματος, για να καταλήξει σε μια κρύπτη από μπετόν, η οποία βρίσκεται ασύμμετρα κάτω από την επιφάνεια της λίμνης. Αυτός ο υποβρύχιος χώρος είναι η καρδιά του ιδρύματος. Είναι επιπλωμένος με παραδοσιακά βουδιστικά χαρακτηριστικά, ένα ξύλινο ιερό, το άγαλμα του Βούδα και είναι κόκκινα βαμμένος, σε μια διάταξη κατά κάποιο τρόπο επιβεβλημένη από τους μοναχούς.

Το φως του ήλιου που εισέρχεται με χαμηλή γωνία από τα δυτικά, διαχέεται στο κόκκινο χρώμα της ξύλινης δομής, σε όλο τον όγκο της κρύπτης. Ο χώρος, παρουσιάζει μια μελαγχολική οριοθέτηση από τσιμεντένιους τοίχους, αγκυροβολημένους στη γη, όπου επισυνάπτονται άλλοι κεντρικοί χώροι, σχισμές φωτός και ημιδιαφανείς επιφάνειες εξοπλισμένες με σκάλες που μοιάζουν να κατεβαίνουν σε κάποιο απροσδιόριστο βάθος. (βλ. Εικόνα 35) Για τον Ando, το νερό και το φως είναι φυσικές, στοιχειώδεις δυνάμεις, οι οποίες κατέχουν πρωταγωνιστικό ρόλο στην αρχιτεκτονική με το πέρασμα του χρόνου. «Το νερό έχει μια παράξενη δύναμη να διεγείρει τη φαντασία και να μας κάνει να γνωρίζουμε τις δυνατότητες της ζωής.. Πιστεύω πως υπάρχει μια βαθιά σχέση μεταξύ του νερού και του ανθρώπινου πνεύματος». (Hao-Long Hsu, Yu-Li Chang, Hsiu-Hui Lin, 2015)

Εικόνα 35: Λεπτομέρειες από τους χώρους (πηγή: www.kwc.org)

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΣΥΝΟΨΗ

Η ανάλυση των παραπάνω παραδειγμάτων, στόχευε στην απάντηση του αρχικού ερευνητικού ερωτήματος, τη σχέση δηλαδή της αρχιτεκτονικής με το ζωτικό περίγυρο. Στόχος αυτού του κεφαλαίου, είναι να τα συνοψίσει όλα σε μια πιο απλή και καλύτερη ανάλυση του θέματος. Πιο κάτω, παρουσιάζονται συνοπτικά όλα τα παραδείγματα, καταχωρημένα σε πίνακα. Τα παραδείγματα καταχωρούνται με βάση κάποιες έννοιες που χρησιμοποιούν οι αρχιτέκτονες για τον σχεδιασμό τους. Έννοιες όπως είναι η γεωμετρία, η δομή, η τοπογραφία, τα υλικά, το φως και η κλίμακα. Παρατηρεί κανείς λοιπόν, ότι ένα κτήριο μπορεί να ανταποκρίνεται στον περίγυρο του με διαφορετικούς τρόπους. Για παράδειγμα ο Άρης Κωνσταντινίδης σχεδιάζει «δοχεία ζωής». Ο Mario Botta «χτίζει το τοπίο», με κτήρια που εναντιώνονται στην τοπογραφία του εδάφους, ενώ κάτι εντελώς το αντίθετο χρησιμοποιεί ο Tadao Ando στα έργα του. Προσπαθεί να συν –οικοδομήσει το τοπίο, συγχωνεύοντας τα κτήρια του μέσα στο έδαφος σαν να υπήρχαν από πάντα εκεί, ενώ έχει ιδιαίτερη αδυναμία στη χρήση του νερού και του φυσικού φωτός. Επιπρόσθετα, από τον πίνακα, μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι ο Tadao Ando και ο Άρης Κωνσταντινίδης είναι δύο παράλληλες φιλοσοφίες. Παρόλο που δεν ανήκουν στην ίδια γενιά τα έργα και των δύο, διακρίνονται από μοντερνιστικές φόρμες βασισμένες πάντα στα απλά γεωμετρικά σχήματα, ειλικρίνεια στην κατασκευή και επιλογή των υλικών έτσι ώστε να ταιριάζει με το φυσικό περιβάλλον και τη λαϊκή φιλοσοφία. Ο Πικιώνης, αγαπά την λαϊκή παράδοση και αυτό φαίνεται από τα έργα του. Επαναχρησιμοποιεί τα υλικά και παρόλο που στα έργα του δεν υπάρχουν κάποιες ιδιαίτερες αρχές, όλα στο τέλος φαντάζουν ένα θετικό σύνολο. Τέλος, μπορεί να πει κανείς ότι η αρχιτεκτονική σχετίζεται σημαντικά με τον περίγυρό της, είτε αυτό είναι φυσικό, είτε δομημένο.

	Δημήτρης Πικιώνης		Άρης Κωνσταντινίδης		Mario Botta		Alvaro Siza		Tadao Ando	
										
	Λόφος Φιλοπάππου	Παιδικός κήπος Φιλοθέης	Σπίτι διακοπών στην Ανάβυσσο	Μοτέλ «Ξενία» Καλαμπάκας	Riva San Vitale House	Εκκλησία San Giovanni Battista	Boa Nova Tea House	Leça da Palmeira Swimming Pool	Μουσείο τέχνης CHI CHU	The Water Temple
Χώρα	Αθήνα, Ελλάδα	Φιλοθέη, Ελλάδα	Ανάβυσσος, Ελλάδα	Καλαμπάκα, Ελλάδα	Ticino, Ελβετία	Mogno, Ελβετία	Matosinhos, Πορτογαλία	Leça da Palmeira, Πορτογαλία	Naoshima, Ιαπωνία	Hyōgo, Japan
Γεωμετρία/ Δομή	Χωρίς μορφή, άυλα, ολόγυμνα	Χωρίς μορφή, άυλα, ολόγυμνα	Απλοί όγκοι	Απλοί όγκοι	Μονολιθικός όγκος, καθαρές γεωμετρικές μορφές	Χρήση βασικών σχημάτων	Καθαρές μορφές		Επαναληπτικές γεωμετρίες και μορφές, ευθείες γραμμές, γεωμετρικά παιχνίδια, καμπύλες, μονολιθικοί όγκοι	Μονολιθικοί όγκοι
Τοπογραφία	Ευαισθησία στην τοπογραφία του χώρου	Ενσωματώνουν το τοπίο	Ενσωματωμένο στα βράχια	Ευαισθησία στον περίγυρο (απότομος δρόμος, απότομη κλίση εδάφους)	Εναντιώνονται στην τοπογραφία του εδάφους, χτίζουν το τοπίο	Εναντιώνονται στην τοπογραφία του εδάφους, χτίζουν το τοπίο	Βυθισμένο στα βράχια, στον ωκεανό	Σεβασμό στις βραχώδες ακτές	Βυθισμένο στο έδαφος, τοποθετούνται με φυσικό τρόπο στο έδαφος, ισχυρή δέσμευση με τη φύση	Περιτριγυρισμένο από την ύπαιθρο, Υποβρύχιοι χώροι
Υλικά	Θραύσματα πέτρας, μαρμάρου, κεραμικού	Κολλάζ από χρησιμοποιημένα υλικά, ξύλα, ψάθες, καλάμια, μέταλλο	Γυαλί, πέτρα, εμφανές σκυρόδεμα	Μπετόν αρμέ, μέταλλο, επιχρισμένη πλινθοδομή, λαξευτή τοιχοποιία	Μέταλλο, σκυρόδεμα	Πέτρα, γυαλί, γρανίτη, μάρμαρο	Γυαλί, σκυρόδεμα, κεραμίδι, τούβλο, ξύλο	Ανεπίχρηστο σκυρόδεμα, τσιμέντο, φυσικά υλικά (θαλασσινό νερό, άμμος)	Σκυρόδεμα, νερό, γυαλί, φως, μάρμαρο	Σκυρόδεμα, νερό, ξύλο, τσιμέντο, γυαλί
Φως	Εκτεθειμένα στο φως, αντιθέσεις ανάμεσα σε σκιές	Εκτεθειμένα στο φως	Άπλετο φυσικό φως	Φυσικό φως		Φυσικό φως από την οροφή, καθόλου παράθυρα	Άπλετο φυσικό φως	Εκτεθειμένα στο φως	Διαύγεια στο φως, ευαίσθητη επεξεργασία φυσικού φωτός	Ευαίσθητη επεξεργασία φυσικού φωτός
Κλίμακα		Διαφοροποιείται συνεχώς	Ανθρώπινη κλίμακα	Ανθρώπινη κλίμακα	Υψομετρικές διαφορές	Μέτριες διαστάσεις	Μικρής κλίμακας κτήριο		Έντονη ήπια κλίμακα	

6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Frampton, K. (1999) *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, Αθήνα: Θεμέλιο
- Emotional Architecture - A Study of Tadao Ando's Genius Loci Design Philosophy and Design Syntax, http://www.isaet.org/images/extraimages/P1215224.pdf
- Άρης Κωνσταντινίδης, *Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα,* πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 2011, σελ. 75
- Φιλιππίδης Δημήτρης, Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Μέλισσα, Αθήνα 1984, σελ. 289
- Κωνσταντινίδης Άρης, Μελέτες και Κατασκευές, Αθήνα 1992, σελ:261
- Κωνσταντινίδης Άρης, *Για την αρχιτεκτονική*, Άγρα, Αθήνα 1987,σελ:186
- D. Philippides, 'Chapter 24, GREECE', W. anderson (ed.), International Handbook of Contemporary Developments in Architecture, Guenwood Press, 1981, pp. 335-336.
- Άρης Κωνσταντινίδης, *Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα*, πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 2011, σελ. 25
- Sofia Balters, AD Classics: Leça Swimming Pools / Álvaro Siza Vieira, 2011 (www.archdaily.com)
- (http://attikanet.blogspot.com)
- Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture, Christian Norberg-Schul, 1971
- Η γεωγραφία και η αντίληψη του τόπου. Παλαιότερες και σύγχρονες εκδοχές, Κυριακή Τσουκαλά, 2006
- Martin Heidegger, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, Εισαγωγή-Μετάφραση: Γιώργος Ξηροπαΐδης, εκδόσεις ΠΛΕΘΡΟΝ, ΑΘΗΝΑ 2008.
- Norberg, Christian - Schulz, 2009, *Genius Loci: το πνεύμα του τόπου: για μία φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, μεταφρασμένο στα ελληνικά από Μίλτος Φραγκόπουλος, Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ
- Παπαϊωάννου, Τ., 2008, *Η αρχιτεκτονική και η πόλη*, Αθήνα: εκδόσεις Καστανιώτη
- Rapoport, Α. και Φιλιππίδης, Δ., 2010, Ανώνυμη αρχιτεκτονική και πολιτιστικοί παράγοντες, Αθήνα: εκδοτικός οίκος Μέλισσα, (αρχική έκδοση το 1976)
- Τουρνικιώτης Παναγιώτης, 2007, *Σημειώσεις για το μάθημα Ιστορία και Θεωρία 6*, Η σύγχρονη εποχή, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
- Le Corbusier, 2005, *Για μια Αρχιτεκτονική*, Μετάφραση Παναγιώτης Τουρνικιώτης, Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές
- Κείμενα για την Ελλάδα – Φωτογραφίες και Σχέδια, Le Corbusier (μετάφραση Λήδα Παλλάντιου), εκδόσεις Άγρα, 1987
- Άρης Κωνσταντινίδης , "ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ", Εκδόσεις Άγρα, [1987]
- Δ. Πικιώνης, *Συναισθηματική Τοπογραφία*, 1935, σελ. 73
- *Ετερογένεια, Πολυπλοκότητα και ο Χώρος στον Παιδικό Κήπο Φιλοθέης του Δημήτρη Πικιώνη,* Σ. Ξενόπουλος, Ε. Χατζηνικολάου, 2006
- Πικιώνης Δημήτρης, Κείμενα, Επιμέλεια: Αγνή Πικιώνη − Μιχάλης Παρούσης, πρόλογος: Ζήσιμος Λορεντζάτος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985
- *Δοχεία Ζωής ή Το πρόβλημα για μία αληθινή ελληνική αρχιτεκτονική*, Αρχιτεκτονικά Θέματα, 1972
- Mogno - Mario Botta's Mountain Church, (www.myswitzerland.com)
- Ελευθεροτυπία - 24/08/2005, άρθρο Τάση Παπαιωάϊννου
- Αφιέρωμα "Ο Le Corbusier και η Ελλάδα", ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ 21/198, σελ.87-156, επιμέλεια των Γ.Σημαιοφορίδη και Γ.Τζιρτζιλάκη
- www.archdaily.com

- *Ο Παρθενώνας με έκανε έναν επαναστατημένο αρχιτέκτονα» ομολογούσε ο Le Corbusier*, (www.iefimerida.gr), 2012
- http://www.greekarchitects.gr
- http://en.wikipedia.org/wiki
- http://el.wikipedia.org/wiki
- https://issuu.com
- *Διερεύνηση των συνθετικών εργαλείων του Δ. Πικιώνη στις διαμορφώσεις του λόφου του Φιλοπάππου,* Μανώλη Ηλιάκη, (www.greekarchitects.gr), 2011
- *Δημήτρης Πικιώνης: Συναισθηματική Τοπογραφία 1935*, (www.ellas2.wordpress.com), 2011
- *Η αρχαία κληρονομιά μέσα στην σύγχρονη μεγαλούπολη: Η συμβολή του Δημήτρη Πικιώνη στην διαμόρφωση του μνημειακού χώρου της Αθήνας,* Αλέξανδρος Παπαγεωργίου-Βενετάς, (http://clioturbata.com), 2018
- *Emotional Architecture-A Study of Tadao Ando ' s Genius Loci Design Philosophy and Design Syntax,* Hao-Long Hsu, Yu-Li Chang, Hsiu-Hui Lin, (www.semanticscholar.org) 2015
- *Αρχιτεκτονική και Φυσικό τοπίο μέσα από τα κείμενα και τα έργα του Άρη Κωνσταντινίδη,* Μοσκοβέλη Δ., Παπαδοπούλου Σ., Πνιγούρα Μ., Ξάνθη 2014
- *Για τον Άρη Κωνσταντινίδη, για το κοινό και το κτίριο,* Σολωμός Δ., 2012
- *Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ''ΑΣΜΟΣΦΑΙΡΑΣ'' ΣΤΟ ΧΩΡΟ: ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΚΑΙ ΒΙΩΜΑΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ,* Αποστολάκη Α., Χατζηβασιλείου Μ., Χανιά 2016
- *Για μια αρχιτεκτονική από φώς.. στο δρόμο που χάραξε ο Le Corbusier...,* Υπερηφάνου Θ., Αθήνα 2014
- *Σύγχρονες μεταφράσεις της ανώνυμης αρχιτεκτονικής στη μεταπολεμική Ελλάδα, Κατραμαδάκη Α. Β., Κρήτη 2015*